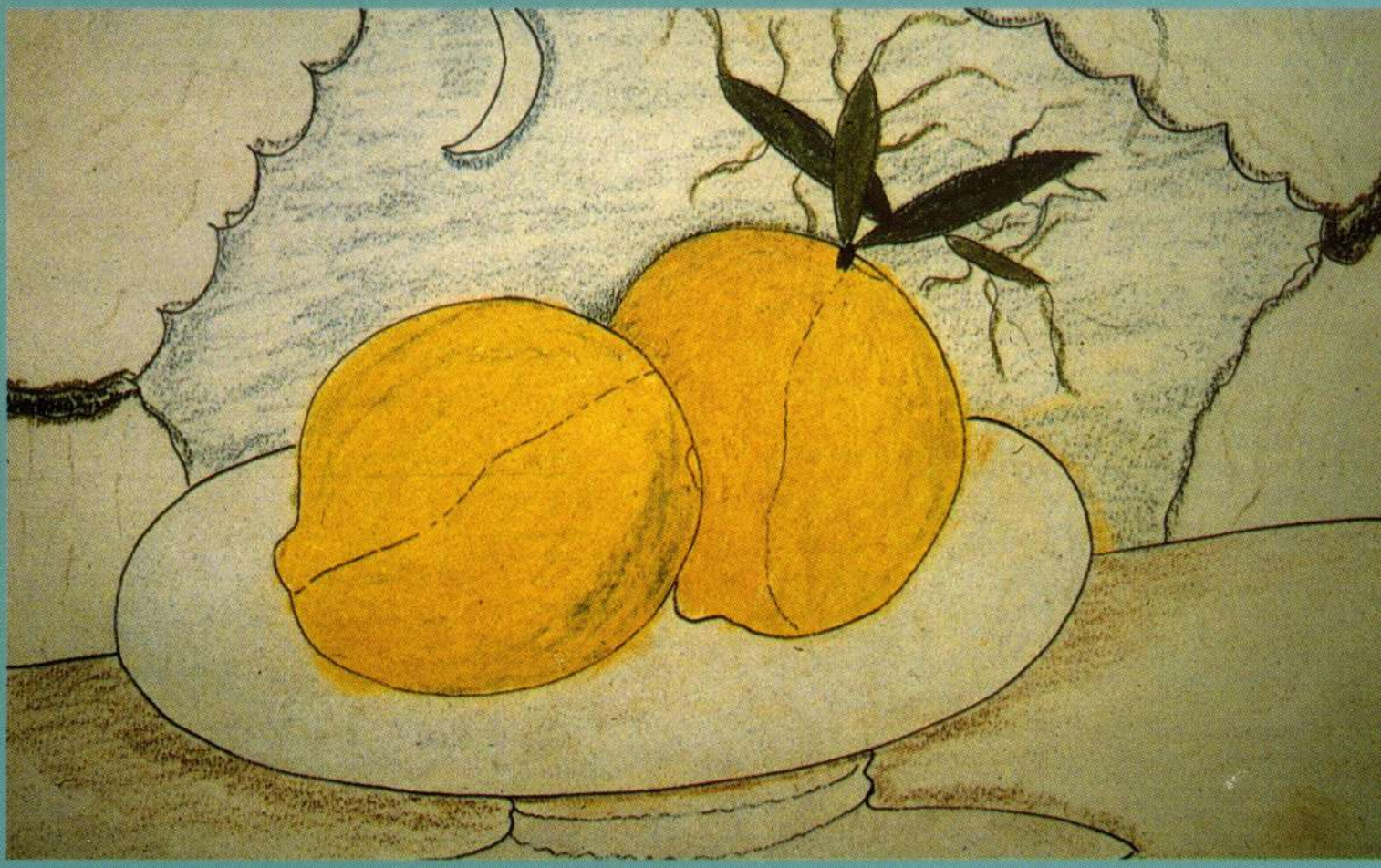
36125

«Rosas y mirtos de luna...»
Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca

Javier Salazar Rincón

Aula Abierta



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

«ROSAS Y MIRTOS DE LUNA...»

NATURALEZA Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

AULA ABIERTA

Javier Salazar Rincón

«ROSAS Y MIRTOS DE LUNA...»

NATURALEZA Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

1998
Primer centenario del nacimiento
de Federico García Lorca

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

AULA ABIERTA (36125AA01)
«ROSAS Y MIRTOS DE LUNA...»
NATURALEZA Y SÍMBOLO EN LA OBRA
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial
de este libro, por ningún procedimiento electrónico
o mecánico, sin el permiso por escrito del editor.

© UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid, 1999

Javier Salazar Rincón

© VEGAP, Barcelona, 1998, para
los dibujos de Federico García
Lorca reproducidos en el libro

Ilustración de cubierta: *Nocturno: Frutero con dos limones,* realizado por Federico García Lorca hacia 1934. Colección de Isabel García Lorca (Madrid)

ISBN: 84-362-3834-6
Depósito legal: M. 2569-1999

Primera edición: enero de 1999

Impreso en España - Printed in Spain
Lerko Print, S. A. - Paseo de la Castellana, 121. 28048 Madrid

A mis alumnos del Instituto de Bachillerato «Joan Brudieu», y de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, con los que tantas cosas he aprendido.

Índice

Págs.

INTRODUCCIÓN 11
CAPÍTULO I: FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA HERENCIA SIMBOLISTA 15
CAPÍTULO II: EL SER HUMANO Y LA VIDA VEGETAL 47
El lenguaje de los árboles 49
Por los jardines del alma 62
Carne, flores, ramas y raíces 66
Siembra, germinación, alumbramiento 97
Tala, siega, muerte 109
Muerte y humus 123
Humus y resurrección 133
CAPÍTULO III: LOS ÁRBOLES Y LOS FRUTOS 141
Ciprés 145
Sauce 158
Olivo 161
Laurel 179
Vid 187
Higuera 193
Granado 199
Manzano 205
Naranjo 217
Limonero 229
CAPÍTULO IV: HIERBAS Y ARBUSTOS 249
Hierbabuena y albahaca 253

Págs.

Verbena 260
Hierbaluisa 264
Tomillo y romero 265
Helecho 271
Canela y azafrán 275
Arrayán o mirto 279
Junco 285
Hiedra 293
Ortiga y cicuta 303
Adelfa 309
Musgo 320
Pita y chumbera 329
Zarzamora 330
Trigo 333

CAPÍTULO V: EL LENGUAJE DE LAS FLORES 341

Rosa 346
Clavel 363
Amapola 369
Alhelí 372
Magnolia 374
Azahar 376
Azucena o lirio blanco 380
Jazmín 389
Nardo 392
Jacinto 400
Camelia 403
Dalia 406
De la rosa a la azucena 409
Narciso 414
Tulipán 417
Anémona 419
Lirio morado 426
Violeta 437
Pasionaria 438
Asfódelo 441
Siempreviva 442

CRONOLOGÍA DE LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA 445

SIGLAS Y ABREVIATURAS 449

BIBLIOGRAFÍA 453

Introducción

Este trabajo pretende acercar al lector a una de las facetas más atractivas de la literatura española contemporánea: la presencia y el significado de símbolos y metáforas, y, más concretamente, de una imaginería de origen vegetal, en la obra de Federico García Lorca, un poeta de hondas raíces hispánicas, y al mismo tiempo de renombre universal, cuyo primer centenario celebramos este año.

Dado el enorme interés que la figura de Lorca ha despertado, y sigue despertando, dentro y fuera de nuestras fronteras, y el ingente volumen de libros y artículos referentes a su obra publicados hasta hoy[1], la investigación lorquiana parece haber alcanzado en estos últimos años un cierto estado de saturación, viéndose condenada, al menos en apariencia, a girar sobre sí misma sin aportar nada nuevo, y quizá sorprenderá la aparición de una nueva exégesis acerca del autor, sobre el que se ha escrito y hablado hasta la saciedad; y sin embargo, la ausencia de estudios exhaustivos sobre algunos temas capitales, como el que aquí proponemos, la edición

---

[1] Además de la bibliografía citada al final de este trabajo, véase JOSEPH L. LAURENTI y JOSEPH SIRACUSA, *Federico García Lorca y su mundo: Ensayo de una bibliografía general,* Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1974; FRANCESCA COLECCHIA (ed.), *García Lorca. A Selectively Annotated Bibliography of Criticism,* New York & London, Garland Publishing, 1979; y la «Bibliografía lorquiana reciente», publicada por ANDREW A. ANDERSON en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* desde 1987.

de nuevos textos inéditos correspondientes a la etapa juvenil de nuestro autor, la edición crítica de sus obras completas que proyecta la Fundación Federico García Lorca, y que previsiblemente abarcará varios volúmenes —compárese con la primera autorizada en España, en un tomo, realizada por Arturo del Hoyo en 1954—, están abriendo nuevas vías al estudio, y un amplio campo de investigación inédita a la crítica especializada; y otro tanto puede afirmarse acerca del progreso, aún no concluido, en el terreno de los estudios y ensayos, desde los ya clásicos de María Teresa Babín, Díaz Plaja, Flecniakoska, Jaroslaw Flys, Edwin Honig o Ángel del Río, hasta las aportaciones que, dejando aparte los encuentros y celebraciones oficiales, probablemente suscitará el centenario.

En nuestro trabajo se ha tenido en cuenta la tradición crítica citada, junto a las novedades más recientes en el campo de los estudios lorquianos, y en sus páginas se ha intentado conjugar la investigación original, especialmente en lo relativo a las raíces folklóricas y de tipo simbolista de los escritos de Lorca, y la síntesis de estudios precedentes, abundantes, pero a menudo dispersos y de difícil acceso. Como texto base hemos seguido la edición ya clásica, y la más divulgada, de las *Obras completas* de García Lorca, publicada en la Editorial Aguilar por Arturo del Hoyo, así como la obra juvenil inédita, asequible en tres volúmenes en la colección Letras Hispánicas de Ediciones Cátedra. El trabajo se inicia con un capítulo breve, que a modo de introducción intenta situar la obra del autor dentro de la tradición poética contemporánea, y se completa con la relación de siglas y bibliografía, y con una cronología de la obra de García Lorca que esperamos sea útil al lector para situar los textos que estudiamos dentro de un orden y unos límites precisos.

En fin, para concluir, quisiera agradecer la ayuda y las facilidades recibidas para la realización y publicación de este trabajo por parte de las siguientes instituciones: Biblioteca de Catalunya (Barcelona); Biblioteca Nacional (Madrid); Biblioteca Pública de Sant Agustí (La Seu d'Urgell); Centro de Información y Documentación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); Fundación Federico García Lorca (Madrid); Instituto de Bachillerato «Joan Brudieu» (La Seu d'Urgell); Centro Asociado de la UNED de La Seu d'Urgell; así como el Vicerrectorado de Medios y Tecnología y el Centro de Medios Impresos de la UNED (Madrid); junto a las personas que cito a conti-

nuación: Carme Bansell, Àngel Joval, Pilar Marcuello, Juan Mingorance, Jordi Salazar, Trinidad Torres, y especialmente mi mujer, Teresa, que ha colaborado pacientemente en la recopilación de datos y en la revisión del texto definitivo.

La Seu d'Urgell, 29 de julio de 1998

CAPÍTULO I

Federico García Lorca y la herencia simbolista

A lo largo del siglo XVIII, con el triunfo de la Ilustración y el Clasicismo, la Razón fue lentamente imponiéndose en la cultura y el pensamiento europeos, frente a los viejos principios, y todo o casi todo quedó sujeto a su ley, incluso en campos tan poco propicios pará sus dictados como el arte y la literatura, en los cuales la atracción por el misterio y el soplo de la inspiración van a quedar postergados momentáneamente en nombre de la cordura, la verosimilitud, el orden, la utilidad o el arreglo, y de códigos estéticos tan poco sugestivos como el que proponía en su *Poética* don Ignacio de Luzán, para quien la poesía debe consistir en la «imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente» [1], y la belleza de un poema dependerá, por consiguiente, de su:

> ...variedad, unidad, regularidad, orden y proporción; o, por decir mejor, consiste en la verdad acompañada y hermoseada con esas cinco circunstancias o calidades. De manera que las verdades sazonadas con variedad uniforme y proporcionadas con regularidad y orden, son los adornos y los principales fundamentos sobre los cuales estriba y por los cuales brilla y resplandece más la belleza de los versos [2].

---

[1] IGNACIO DE LUZÁN, *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* [1737], libro I, cap. 5; citamos por la edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor / Punto Omega, Col. Textos Hispánicos Modernos, 1977, p. 161.

[2] *Ibíd.*, libro II, cap. 7, p. 221.

De acuerdo con tal programa, la naturaleza que el poeta ha de imitar en lo universal o en lo particular para la utilidad y deleite del lector, se presentará a los ojos del escritor neoclásico, libre de cualquier misterio, como un retablo diáfano en el que no es conveniente ni preceptivo buscar otros sentidos que los evidentes —eso que hoy llamamos significación denotativa—, ni sugerencias que se encuentren más allá del límite que nuestros sentidos y la razón proporcionan.

Esta doctrina, sin embargo, tuvo una vida muy breve: al filo del nuevo siglo, con el triunfo de la fantasía y el desarreglo románticos, la imaginación se tomará la revancha, y entre los artistas triunfará una concepción diametralmente opuesta a la que hemos enunciado: la naturaleza no es una pintura que muestre sus verdades a las claras, sino un organismo vivo, inquieto, sometido a un imprevisto proceso de transformaciones [3]; y las cosas, asociadas por extrañas relaciones, han de tener algún significado inasible y misterioso, acaso divino y ultraterréno, que sólo el artista auténtico es capaz de descifrar, no mediante la razón y el quehacer consciente, como en el siglo anterior, sino por las oscuras sendas de la intuición impresionista, la fantasía y el sueño [4].

En Alemania, los seguidores del *Sturm und Drang,* con su exaltación del genio frente a la razón, prepararon el terreno para la gran revolución estética de la centuria siguiente [5], y en pleno siglo ilustrado el pensador sueco Immanuel Swedenborg (1688-1772), intuyendo la misteriosa trama de significados y de relaciones que se esconde tras las apariencias de las cosas, concluyó que:

> El mundo natural se corresponde con el mundo espiritual no sólo en sus líneas generales, sino también en cada una de las cosas

---

[3] MORSE PECKHAM, «Toward a Theory of Romanticism», *PMLA,* LXVI, 1951, nº 2, pp. 5-23, especialmente pp. 9 y ss.

[4] CECIL M. BOWRA, *La imaginación romántica,* Madrid, Taurus, 1972, pp. 13 y ss. Véase también RENÉ WELLEK, «El concepto de Romanticismo en la Historia Literaria», en *Historia Literaria. Problemas y conceptos,* Barcelona, Laia, 1983, pp. 123-176; y ALBERT BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa,* Madrid, FCE, 1993, especialmente pp. 75 y ss.

[5] RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950),* vol. I *(La segunda mitad del siglo XVIII),* Madrid, Gredos, BRH, 1959, pp. 205 y ss.

> que lo componen. Todas las cosas que existen en el mundo natural se derivan del mundo espiritual y están en correspondencia. Es preciso saber que el mundo natural existe y subsiste gracias al mundo espiritual, así como el efecto se deriva de la causa [6].

En torno a 1800, los escritores románticos, convencidos de que el alma humana, mediante la fantasía, es capaz de sorprender sugerencias y mensajes que la razón no comprende, concibieron el mundo circundante como un enigma en el que no hay nada explícito, y en el que los fenómenos y los seres que lo pueblan tienen vida propia, significan algo, componen un libro abierto, nos influyen con sus voces parecidas a susurros, y nos hablan de un misterio, palpable y velado a un tiempo bajo su rostro sensible: que en la flor, el árbol, la brisa de la mañana, la luna, el mar o el crepúsculo, es posible descubrir significados ocultos —amor, desdén, ilusión, vida y muerte, anhelo espiritual— que trascienden su apariencia, y que nos conducen a un más allá imperceptible en que alienta lo desconocido: un numen de rostro arcano, el alma del universo, tal vez la divinidad, ubicua y presente en todo; y, de esa forma, el espíritu del artista visionario, atormentado o feliz, adivinaba en los secretos del orbe extrañas concomitancias con sus estados de ánimo, y un conjunto de significados y correspondencias que sólo mediante el sueño es posible vislumbrar.

Entre los impulsores del Romanticismo en Alemania, las ideas que hemos resumido tuvieron un eco enorme, y un conjunto de formulaciones sugestivas [7]. Para August Wilhelm Schlegel, por ejemplo, todas las cosas que vemos se hallan unidas por relaciones significativas, ya que «cada parte del universo es un reflejo del todo», y aunque tales vínculos estén velados a nuestra mirada, el poeta, mediante el uso de símbolos y un lenguaje sugerente, puede apartar las barreras y sumergirnos en el universo, «haciéndonos mover en un reino mágico de eternas metamorfosis donde nada existe aislado, sino que todo nace de todo por la más maravillosa creación» [8]. Novalis, por su parte, concibió el mundo como

---

[6] EMANUEL SWEDENBORG, *Cielo e Infierno* [1758], traducción de Martín Rasskin, Madrid, Grupo Libro 88, 1991, p. 31.

[7] RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. II *(El Romanticismo)*, Madrid, Gredos, BRH, 1962, p. 12-128.

[8] *Ibíd.*, p. 52.

una gran metáfora y «una imagen simbólica del espíritu»[9], ya que para él, en cada cosa hay un alma con su particular significado:

> Tipos especiales de *almas* y *espíritus*. Habitan en árboles, paisajes, piedras, pinturas. Debemos mirar un paisaje como dríadas u oréades. Un paisaje debe ser sentido, como un cuerpo. Cada paisaje es un cuerpo ideal para un *modo* concreto del *espíritu*[10].

Para C. D. Friedrich:

> Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte[11].

Y Hegel, por su parte, pensaba que todo arte verdadero nace de la admiración, igual que los sentimientos religiosos, y en el momento mismo en que el espíritu, «tocado por el espectáculo de los fenómenos naturales», busca su significado al presentir en ellos algo grande y misterioso, una potencia escondida que se le revela:

> Entonces siente también la necesidad de representarse ese sentimiento interior de la potencia general y universal. Los objetos particulares, los elementos, el mar, los ríos, las montañas, pierden su sentido inmediato, transformándose para el espíritu en imágenes de esa potencia invisible. Entonces aparece el arte. Nace de la necesidad de representar esta idea mediante imágenes sensibles que se dirigen a los sentidos y al espíritu al mismo tiempo[12].

Entre los románticos ingleses también tuvieron gran arraigo estas ideas[13]. William Blake, por ejemplo, afirmaba que la naturaleza es un

---

[9] *Ibíd.*, p. 103.

[10] NOVALIS, «Estudios sobre el arte pictórico» [1798], en NOVALIS, F. SCHILLER y otros, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y edición de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos, 2ª edic., 1994, p. 237.

[11] CASPAR DAVID FREDRICH, «La voz interior..» [1830], *ibíd.*, p. 53.

[12] HEGEL, *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 6ª edic., 1980, pp. 147-148. El libro recoge en versión resumida las lecciones de estética de Hegel, publicadas póstumamente entre 1835 y 1838.

[13] RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica*, vol. II, pp. 129-244; y CECIL M. BOWRA, *La imaginación*, pp. 13 y ss.

reflejo del mundo celestial, y que el poeta, mediante el espíritu y la imaginación, que también son un instrumento de la divinidad depositado en nosotros, es capaz de percibir lo invisible, enmascarado tras las apariencias de las cosas, y plasmarlo en un conjunto de imágenes simbólicas aptas para revelar ese misterio, con lo cual la poesía permite:

> To see a World in a grain of sand,
> And a Heaven in a wild flower,
> Hold Infinity in the palm of your hand
> And Eternity in an hour [14].

Según Wordsworth, la naturaleza tiene vida y alma, porque todo en ella está pleno de Dios y de su Espíritu, el cual nos habla por medio del paisaje y de sus componentes, símbolos de un lenguaje universal en que la poesía participa; y así, mientras el autor admira la inmensidad de los Alpes, los árboles, las rocas, los arroyos, las nubes, la luz y la oscuridad:

> Were all like workings of one mind, the features
> Of the same face, blossoms upon one tree;
> Characters of the great Apocalypse,
> The types and symbols of Eternity,
> Of first, and last, and midst, and without end [15].

En su *Biographia Literaria,* Coleridge establecía una diferencia entre la fantasía y la imaginación, ya que mientras la primera no es más que una forma de memoria emancipada de la sujeción del tiempo y el espacio, la imaginación primaria:

---

[14] [«Ver el Mundo en un grano de arena / Y el Cielo en una flor silvestre, / Encerrar el Infinito en la palma de la mano / Y la Eternidad en una hora»] (WILLIAM BLAKE, «Auguries of Innocence» [ca. 1802], en *The Poetical Works of William Blake,* edited with an introduction and textual notes by John Sampson, London, Oxford University Press, 1938, p. 171).

[15] [«Eran todos como el trabajo de una sola mente, los rasgos / De una misma cara, las flores de un mismo árbol; / Caracteres del gran Apocalipsis, / Los tipos y símbolos de la Eternidad, / Del principio y el final, y el medio, y sin término»] (WILLIAM WORDSWORTH, *The Prelude* [1805], edited by J. C. Maxwell, London, Penguin Books, 1986, p. 240; y *Preludio,* versión española de Antonio Resines, Madrid, Visor, 1980, p. 174).

> I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am [16].

El símbolo es el medio por el que se expresa la imaginación, ya que una Idea, en el más elevado sentido de la palabra, sólo puede ser transmitida en un lenguaje simbólico [17]: la única forma de expresión humana, de acuerdo con la doctrina romántica, que permite descubrir la presencia de lo general en lo particular, de la infinitud en la materia, y de lo eterno en el decurso de lo temporal [18].

La defensa que hace Shelley de la poesía en su *Defence of Poetry,* es similar en sus planteamientos a la doctrina de Coleridge: La poesía es expresión de la imaginación, y una facultad congénita al espíritu del hombre [19], aunque también participe de la divinidad [20], y mediante su poder, el artista es capaz de percibir la belleza oculta de las cosas y descubrir su sentido, logrando de esta manera una misteriosa comunión entre el alma humana y el espíritu de la naturaleza, ya que:

> Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world and makes familiar objects be as if they were not familiar; it re-produces all that it represents, and the impersonations clothed in its Elysian light stand thenceforward in the minds of those who have

---

[16] [«La imaginación pienso que es la Potencia viva y el primer Agente de toda Percepción humana, y como una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito Yo»] (SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions* [1817], edited by James Engell and W. Jackson Bate, London, Routledge & Kegan Paul, 1983, 2 vols., vol. I, pp. 304-305).

[17] *Ibíd.*, vol. I, p. 156.

[18] RENÉ WELLEK, *Historia Literaria*, p. 170.

[19] «Poetry, in a general sense, may be defined to be the "expression of the imagination"; and poetry is connate with the origin of man» (PERCY BYSSHE SHELLEY, *A Defence of Poetry* [1821], en *Selected Poetry and Prose,* edited by Alasdair D. F. Macrae, London, Routledge, 1991, p. 205; y en *Defensa de la poesía,* versión castellana y prólogo de José Vicente Selma, texto bilingüe, Barcelona, Península / Edicions 62, 1986, p. 23).

[20] «...the office and character of a poet participates in the divine nature as regards providence, no less than as regards creation» (*ibíd.*, pp. 217 y 41 respectivamente).

> once contemplated them as memorials of that gentle and exalted content wich extends itself over all thoughts and actions with wich it coexists [21].

Y, de acuerdo con tal doctrina, en los primeros versos de su poema «Mont Blanc»:

> The everlasting universe of things
> Flows trough the mind, and rolls its rapide waves,
> Now dark —now glittering— now reflecting gloom-
> Now lending splendor, where from secret springs
> The source of human thought its tribute brings
> Of waters, —with a sound but half his own [22].

Entre los escritores franceses anteriores al triunfo del realismo, también estuvo presente la idea romántica de la naturaleza, concebida como un conjunto de signos y sugerencias misteriosamente conectados con el alma humana, lo cual lleva a un autor como Gérard de Nerval a afirmar en su obra *Aurelia:*

> Je jugeais un héros vivant sous le regard des dieux; tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l'arbre, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'encourager. Le langage des mes compagnons avait des tours mystérieux dont je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-même aux calculs de mon esprit; des combinaisons des cailloux, des figures d'angles, de fentes ou

---

[21] [«La Poesía levanta el velo de la oculta hermosura del mundo, y transforma los objetos familiares haciendo que no lo parezcan: reproduce cuanto representa, y las personificaciones envueltas en su luz inmortal, perduran de allí en adelante en el espíritu de los que una vez las contemplaran, como memoriales de aquel gozo amable y exaltado que se derrama sobre todos los pensamientos y acciones con que coexiste»] (*ibíd.*, pp. 212 y 35).

[22] [«El eterno universo de las cosas / Fluye por el espíritu y agita sus veloces ondas, / Ya tenebrosas —ya centelleantes— ya reflejando melancolía— / Ya prestando esplendor, desde cuyos secretos manantiales, / La fuente del pensamiento humano vierte su tributo / De aguas -con un sonido a medias suyo»] (PERCY B. SHELLEY, «Mont Blanc» [1816], *Selected Poetry and Prose*, edic. cit., p. 30).

> d'ouvertures, des découpures de feuilles, des couleurs, des odeurs et des sons, je voyais ressortir des harmonies jusqu'alors inconnues [23].

Y entre los autores españoles no estará de más que recordemos a Bécquer, quien, al intentar comprender el mundo que le rodea, prefiere hacerlo, dice, «a la luz de la imaginación, que da a todos los objetos tonos vivos y calientes, rodeándolos con el ambiente esplendoroso que emana de la poesía» [24]; y en una de sus leyendas nos ofrece esta imagen de la naturaleza, a través de los ojos de Manrique, el poeta solitario e imaginativo, el cual:

> Creía que entre las rojas ascuas del hogar habitaban espíritus de fuego de mil colores, que corrían como insectos de oro a lo largo de los troncos encendidos, o danzaban en una luminosa ronda de chispas en la cúspide de las llamas [...]. Creía que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago vivían unas mujeres misteriosas, hadas, sílfides u ondinas, que exhalaban lamentos y suspiros o cantaban y se reían [...]. En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender [25].

En fin, los escritores románticos, siguiendo una línea de pensamiento que va de Hegel a Fichte y se remonta a Platón, partían de la supuesta existencia de una Idea o un Espíritu —escrito así, con mayúscula—,

---

[23] [«Me consideraba un héroe que vivía bajo la vigilancia de los dioses; en la naturaleza, todo adquiría nuevos aspectos, y secretas voces surgían de las plantas, del árbol, de los animales, de los más humildes insectos, para prevenirme e infundirme ánimo. El lenguaje de mis compañeros tenía giros misteriosos cuyo sentido comprendía, y los objetos sin forma y sin vida, se prestaban por sí solos a los cálculos de mi espíritu; de las combinaciones de las piedras, del dibujo de los ángulos, de las rendijas o aberturas, del contorno de las hojas, de todos los colores, de todos los aromas y todos los sonidos, veía surgir armonías desconocidas hasta entonces»] (GÉRARD DE NERVAL, *Sylvie. Aurelia* [1855], edición bilingüe de Alain Verjat Massmann, Barcelona, Bosch, 1993, pp. 232-233).

[24] GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, «A la claridad de la luna», en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 13ª edic., 1981, p. 652. El artículo se publicó por primera vez en *El Contemporáneo,* el 10 de marzo de 1864.

[25] GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, «El rayo de luna», *ibíd.*, pp. 161-162.

que se materializa y se muestra a los sentidos a través de la naturaleza y los objetos sensibles, los cuales, a su vez, no son más que el correlato o manifestación inteligible de un mundo suprasensible que los sostiene y que les da sentido:

> Todo lo que existe no tiene, por tanto, verdad sino en cuanto es la idea en estado de existencia; pues la idea es la verdadera y absoluta realidad. Todo lo que aparece como real a los sentidos y a la conciencia no es verdadero porque sea real, sino porque corresponde a la idea, realiza la idea [26].

Tras el interregno dominado por el Realismo y el Naturalismo, en que la novela es concebida como el espejo que pasea por la ruta de la vida [27], y la máxima aspiración de los artistas consiste en lograr «le retour à la nature et a l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est» [28], en los últimos decenios del siglo XIX asistimos a una verdadera revuelta contra el espíritu positivista, que tendrá en Nietzsche a uno de sus principales adalides, y cuyas raíces hay que buscarlas de nuevo en el Romanticismo. Esta reacción, que en la literatura europea, y junto a otras manifestaciones, dio lugar al Simbolismo, se halla en germen, al menos en sus postulados esenciales, en las famosas *Fleurs du mal* de Baudelaire (1857), tiene un importante desarrollo durante las dos décadas siguientes en las obras de Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, y cristaliza en una corriente definida, con su doctrina y adeptos, en torno a 1885, el momento en que Jean Moréas redacta y publica su «Manifeste du Symbolisme» en el suplemento literario de *Le Figaro,* el 18 de septiembre de 1886 [29]. El movimiento tendrá además una amplia repercusión y originales ramificaciones

---

[26] HEGEL, *De lo bello,* pp. 64-65.

[27] «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin» (STENDHAL, *Le Rouge et le Noir,* París, Presses de la Renaissance, 1980, p. 67).

[28] [«El naturalismo en las letras es igualmente el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción de lo que existe»] (ÉMILE ZOLA, *Le roman expérimental,* París, 1881, p. 115; y, en versión española, *El Naturalismo,* selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972, p. 113).

[29] Véase GUY MICHAUD, *Message poétique du symbolisme,* París, Nizet, 1947, 3 vols.; PIERRE MARTINO, *Parnasse et Symbolisme,* París, Armand Colin, 2ª

en las literaturas hispánicas del llamado periodo modernista, por lo menos desde 1888 —fecha de la aparición de *Azul,* de Rubén Darío—, y hasta los años de la Primera Guerra Mundial, en que triunfan las vanguardias, y Juan Ramón Jiménez inaugura su poesía desnuda con *Estío* (1915) y *Diario de un poeta recién casado* (1916) [30].

Igual que sucedió en el periodo romántico, el poeta simbolista en todo lo que existe reconoce un alma, una sugerencia imprevisible, una lección que se insinúa en el árbol, la flor, el viento y el mar, o un conjunto de correlaciones y extrañas afinidades, que aunque estén veladas a nuestros sentidos, no lo están a los ojos del artista, cuya intuición es capaz de explorar lo inescrutable, abrir el libro de la naturaleza y descifrar sus misterios, percibir, en el grandioso escenario del universo visible, signos leves de un más allá que se oculta, y darnos a conocer ese mensaje escondido mediante símbolos y correspondencias [31]. En 1857, Charles Baudelaire apuntó tales ideas en *Les fleurs du mal,* en un célebre poema titulado «Correspondances», que se tiene ya por punto de partida de todo el movimiento simbolista. Según él:

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent [32].

---

edic. 1970; A. M. SCHMIDT, *La Littérature Symboliste,* París, PUF, 1969; ANNA BALAKIAN, *El movimiento simbolista. Juicio crítico,* Madrid, Guadarrama / Punto Omega, 1969; y LLUÍS Mª TODÓ, *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna,* Barcelona, Montesinos, 1987.

[30] Véase JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ (ed.), *El Simbolismo,* Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 1979.

[31] Véase GUY MICHAUD, *Message poétique,* vol. II, pp. 410-420; y RICARDO GULLÓN, «Simbolismo y símbolos», en *El Simbolismo. Soñadores y visionarios,* Madrid, J. Tablate Ediciones, 1984, pp. 16-26.

[32] [«La Naturaleza es un templo en donde vivos pilares / Dejan de vez en cuando salir confusas palabras; / El hombre lo recorre a través de bosques de símbolos /

Para Baudelaire, en efecto, la naturaleza es un jeroglífico, o un libro de símbolos y de analogías que oscuramente desafía al hombre para que descifre sus enigmas, hasta descubrir en ellos revelaciones o señas, y oscuras concomitancias con su propio mundo anímico, con lo cual la creación llega a concebirse como una suerte de magia en que sujeto y objeto, el mundo exterior y el corazón del artista, quedan implicados y unidos por el misterio [33]. En el mismo sentido, Amiel apuntaba en sus *Fragments d'un journal intime:*

> ...tous ces innombrables et merveilleux symboles que les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants, la terre et le ciel fournissent à toute heure à l'oeil qui sait les voir, m'apparaissaient charmants et saisissants. Je tenais la baguette poétique et n'avais qu'à toucher un phénomène pour qu'il me racontât sa signification morale. Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail [34].

En el «Manifeste du Symbolisme» de Jean Moréas (1886), ya citado:

> Ainsi dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eaux-mêmes: ce sont là des simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales [35].

Que le observan con miradas familiares. / Como largos ecos que de lejos se confunden / En una tenebrosa y profunda unidad, / Vasta como la noche y como la claridad, / Los perfumes, los colores y los sonidos se responden»] (CHARLES BAUDELAIRE, «Correspondances», *Poesía completa,* edic. bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 10ª edic., 1986, pp. 40-41).

[33] RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica moderna* (1750-1950), vol. IV (*La segunda mitad del siglo XIX*), Madrid, Gredos, BRH, 1988, pp. 565 y ss.

[34] [«...todos los innumerables y maravillosos símbolos que las formas, los colores, los vegetales, los seres vivos, la tierra y el cielo proporcionan constantemente a la mirada de quien sabe contemplarlos, me parecían fascinantes y conmovedores. Poseía la varita mágica de la poesía, y sólo tenía que tocar un fenómeno para que me revelara su significación moral. Un paisaje cualquier es un estado de ánimo, y quien es capaz de leer en ambos, queda maravillado al redescubrir la similitud en cada detalle»] (HENRI FRÉDÉRIC AMIEL, *Fragments d'un journal intime,* Genève, Georg & Co., 1905, 2 vols., vol. I, p. 62. El pasaje corresponde al 31 de octubre de 1852).

[35] [«Así, en este arte, los espectáculos de la naturaleza, las acciones de los humanos, los fenómenos concretos no podrían manifestarse por sí mismos: son simples

Georges Vanor, en *L'Art Symboliste*, publicado tres años más tarde, afirma que:

> L'Univers n'est qu'un ensemble de symboles. L'oeuvre du poète symboliste serait donc de découvrir l'idée à travers sa représentation figurée; de saisir les rapports des choses visibles, sensibles et tangibles du monde avec l'essence intelligible dont elles participent; de remonter des effets à la cause, des images aux prototypes, des phénomènes et des apparences aux sens mystérieux; et réciproquement, de présenter une chose par ses qualités extérieurs, de revêtir l'idée d'une signification figurative et d'exprimer des vérités par des images et des analogies [36].

Y en la obra de Rubén Darío, la naturaleza se nos ofrece como un enorme retablo en que todo lo que existe tiene vida, y se comunica con nosotros a través de un gran diálogo o concierto universal:

> ... Las cosas tienen un ser vital; las cosas
> tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
> toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
> en cada átomo existe un incógnito estigma;
> cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
> y hay un alma en cada una de las gotas del mar [37].

Como el lector ya habrá podido advertir, para los simbolistas, igual que para los románticos, el símbolo no es un recurso más en el extenso inventario de las figuras retóricas, sino el verdadero lenguaje de la

---

apariencias sensibles destinadas a representar afinidades esotéricas con las Ideas primordiales»] (GUY MICHAUD, *La doctrine symboliste. Documents,* París, Nizet, 1947, p. 25).

[36] [«El Universo no es más que un conjunto de símbolos. La obra del poeta simbolista consistiría por tanto en descubrir la idea a través de su representación figurada; captar las relaciones de las cosas visibles, sensibles y tangibles del mundo con la esencia inteligible de la que todas participan; remontarse de los efectos a la causa, de las imágenes a los prototipos, de los fenómenos y las apariencias hasta sus significados misteriosos; y, recíprocamente, representar cada cosa por sus cualidades exteriores, revestir la idea de una significación figurada, y expresar las verdades mediante imágenes y analogías»] (*ibíd.*, p. 44).

[37] RUBÉN DARÍO, «Coloquio de los centauros», de *Prosas profanas* [1896], en *Poesía,* edic. de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 201.

poesía, la vía para acceder a los secretos del orbe y descubrir el alma de las cosas, el instrumento idóneo para acercarse al misterio y expresarlo en el poema, porque en el lenguaje de los símbolos, las imágenes sensibles que el gran espectáculo de la naturaleza nos ofrece —un árbol, una flor, un riachuelo, una estrella—, transcendiendo su significación directa de tipo denotativo, que sin embargo permanece en el poema, nos sugieren otros significados de tipo espiritual fluctuantes e imprecisos, o incluso contradictorios —piénsese en los sentidos del mar o el simbolismo del fuego—, que se nos ofrecen simultáneamente en una imagen hondamente sugerente y totalizadora, y cuya tonalidad se corresponde estrechamente con el alma del artista y la del propio lector. De esta manera, como ya apuntaba Goethe, los símbolos son formas de comunicación entre el ser humano y la naturaleza, despiertan en nuestro espíritu una imagen ideal por medio de representaciones concretas[38], y así:

> La verdad simbólica es aquella en que lo particular representa a lo más general, no como sueño y sombra, sino cual viva y actual revelación de lo inescrutable[39].

Sin embargo, lo que diferencia a los simbolistas de sus predecesores, es su concepción del lenguaje poético, que no debe proclamar con gesto apasionado, como hicieron los románticos, ni esculpir las ideas en poemas impecables y sonoros como un acorde rotundo, según la fórmula de los parnasianos, sino desgranar las sensaciones con versos de una musicalidad tenue y sencilla —«De la musique avant toute chose / [...] / De la musique encore et toujours!», preconizaba Verlaine[40]—, y a través de sus imágenes, que no deben ser explícitas, sino sugeridas e imprecisas, despertar en el alma del lector sentimientos inefables mediante una delicada sucesión armónica, como las ondas concéntricas en un estanque dormido[41]:

---

[38] RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica*, vol. I, pp. 244-245.

[39] JOHANN W. GOETHE, «Máximas y reflexiones» [1826], en *Obras completas*, recopilación, traducción, prólogo y notas de Rafael Cansinos Asséns, México, Aguilar, 1991, 4 vols., vol. I, p. 364, nº 314.

[40] [«La música antes que nada / [...] / La música aún y siempre»] (PAUL VERLAINE, «Art poétique», en *Poesía completa*, edic. bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1994, 2 vols., vol. II, p. 48).

[41] Véase GUY MICHAUD, *Message poétique*, vol. II, pp. 408-412.

> Nommer un objet [señalaba Mallarmé], c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements [42].

Charles Morice, en *La Littérature a tout à l'heure* (1889), apuntaba:

> La suggestion peut ce que ne pourrait l'expression. La suggestion est le langage des correspondances et des affinités de l'âme et de la nature. Au lieu d'exprimer des choses leur reflet, elle pénètre en elles et devient leur propre voix. La suggestion n'est jamais indifférente et, d'essence, est toujours nouvelle car c'est le caché, l'inexpliqué et l'inexprimable des choses qu'elle dit [43].

También Joan Maragall habló de «aquesta irresistible propensió meva a suggerir un món amb una sola paraula intensa, que per a mi és l'ideal de la poesia» [44]; y Antonio Machado, a través de su *alter ego*:

> Porque no existe perfecta conmesurabilidad —dice Mairena— entre el sentir y el hablar, el poeta ha acudido siempre a formas indirectas de expresión, que pretenden ser las que directamente expresen

---

[42] [«Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en el placer de adivinar poco a poco; sugerirlo, en eso consiste el sueño. Es el perfecto empleo de ese misterio lo que constituye el símbolo: evocar minuciosamente un objeto, para mostrar un estado de ánimo, o, inversamente, elegir un objeto y descubrir a partir de él un estado de ánimo, mediante una serie de elucidaciones»] (JULES HURET, *Enquête sur l'evolution littéraire,* París, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 60).

[43] [«La sugestión puede lo que la expresión no podría. La sugestión es el lenguaje de las correspondencias y de las afinidades entre el alma y la naturaleza. En lugar de expresar de las cosas su reflejo, penetra en ellas y se convierte en su propia voz. La sugestión no es jamás indiferente, y en esencia, siempre es nueva, porque representa lo escondido, lo inexplicado e inexpresable de aquello que nos comunica»] (GUY MICHAUD, *La doctrine,* p. 76).

[44] JOAN MARAGALL, carta a Josep Pijoan, 30 de mayo de 1903, en *Obres Completes,* Barcelona, Editorial Selecta, 2ª edic., 1981, 2 vols., vol. I, p. 1.018.

> lo inefable. Es la manera más sencilla, más recta y más inmediata de rendir lo intuido en cada momento psíquico, lo que el poeta busca, porque todo lo demás tiene formas adecuadas de expresión en el lenguaje conceptual. Para ello acude siempre a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no puedan encerrar conceptos, sino intuiciones, entre las cuales establece relaciones capaces de crear a la postre nuevos conceptos [45].

Cuando Federico García Lorca comenzó a escribir, siendo casi adolescente —su primer poema está fechado en 1917, según reveló su hermano [46]—, la estética simbolista, genialmente cultivada por Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez [47], conserva plena vigencia, y a Federico, que aún no es más que un principiante inseguro pendiente de sus maestros, a los que imita a menudo, podemos calificarle con poquísimas reservas de poeta simbolista, sobre todo si atendemos al interés que manifiesta en sus primeros escritos por captar las voces y señas de la naturaleza e interpretar su sentido. Así, ya en una composición juvenil dedicada precisamente a las *Poesías Completas* de Antonio Machado, el joven Lorca nos dice que:

---

[45] ANTONIO MACHADO, «El *Arte poética* de Juan de Mairena», en *Poesías completas,* edic. crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1989, p. 704.

[46] FRANCISCO GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo,* edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 3ª edic., 1981, pp. 161-162. El poema se titula «Canción. Ensueño y confusión», y puede leerse en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita de juventud,* edición de Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1994, p. 25; y en las *Obras completas* del autor, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, edición del cincuentenario, 1986, 3 vols., vol. I, pp. 979-980. Recordamos al lector que, mientras no se indique lo contrario, todas las citas de Lorca proceden de esta edición de las *Obras completas,* con la indicación, mediante siglas, de la obra a la que el pasaje corresponde, así como el volumen y la página.

[47] Véase JAIME GIORDANO, «Darío a la luz del simbolismo», en JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ (ed.), *El Simbolismo,* pp. 126-159; EMMY NEDERMANN, «Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas», *ibíd.,* pp. 160-168; BERNARDO GICOVATE, «La poesía de Juan Ramón Jiménez en el Simbolismo», *ibíd.,* pp. 187-197; ÁNGEL MANUEL AGUIRRE, «Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist Poets: Influences and Similarities», *RHM,* XXXVI, 1970-1971, pp. 212-223; y J.M. AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista,* Madrid, Taurus, 1982.

El poeta es el médium
De la Naturaleza
Que explica su grandeza
Por medio de palabras.

El poeta comprende
Todo lo incomprensible,
Y a cosas que se odian,
Él hermanas las llama [48].

En la «Invocación al laurel», de *Libro de poemas,* el vate, «como el barbudo mago de los cuentos, / sabía el lenguaje de flores y piedras» (*LP,* I, 135). En *El maleficio de la mariposa,* un drama en que las influencias simbolistas son patentes, la protagonista exclama:

Ahora comprendo el lamentar del agua,
y el lamentar de las estrellas,
y el lamentar del viento en la montaña.

(*MM,* II, 45)

Y en otro pasaje de la misma obra:

Habla el grano de arena,
y las hojas de los árboles,
y todas ellas tienen
un sendero distinto;
pero todas las voces,
y los cantos que escuches,
son disfraces extraños
de un solo canto.

(*Ibíd.,* 51)

De entre el variado repertorio de imágenes elocuentes que la naturaleza proporciona al poeta simbolista, ninguno tan rico y lleno de sugestiones como el que emana del reino vegetal, con su brillante mosaico de formas y de matices, sus diversas y contradictorias signi-

---

[48] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Sobre un libro de versos», *Poesía inédita,* pp. 408-409; y con algunas variantes en *OC,* I, 994.

ficaciones, su fragilidad y su energía, su constante y milagroso poder de renovación: racimos de Baudelaire, mirtos y espigas de Rubén Darío, rosas y parques soñados por Juan Ramón, naranjos y limoneros en la obra de Machado, emblemas de una sensibilidad aguzada y exquisita, que en todo encuentra motivos para el ensueño y la contemplación.

La presencia de símbolos vegetales en la obra de García Lorca —materia que nos proponemos abordar en este estudio—, es tan variada y abundante, y su impacto sobre la sensibilidad de los lectores, tan firme y tan duradero, que, sin miedo a exagerar, podemos calificar a Federico de poeta de la vida vegetal, o poeta agrario, como a él mismo le gustaba definirse: baste recordar el canto de las flores y las arboledas en *El maleficio de la mariposa* y *Libro de poemas,* las adelfas, pitas, arrayanes o narcisos del *Cante jondo* y *Canciones,* las amapolas, los nardos o los jacintos de *Romancero gitano*, la rosa inquieta y el jazmín mojado de *Diván del Tamarit,* junto a títulos tan sugerentes como *La niña que riega la albahaca* y *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores,* o acotaciones teatrales como la que abre la *Comedieta ideal,* drama inacabado de carácter simbolista que Lorca empezó a escribir a los diecinueve años, y cuyo escenario:

> Es un bosque de árboles corpulentos cargados de manzanas enormes, de naranjas de oro y rubí, abrazados por rosales de té y Alejandría y por pámpanos amarillos con uvas de carmín sedoso. El suelo es de amapolas, margaritas, malvarrosas, anémonas y jacintos, mezclados con hongos rosa y rojos y negros, y yedras umbrosas... [49].

La atracción de Federico por este tipo de imágenes es consecuencia de aquella herencia romántica y simbolista citada, de la cual nuestro autor es heredero y partícipe entusiasta, al menos al iniciar su andadura [50]; si bien esta aptitud para dialogar con la naturaleza parece haber

---

[49] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro inédito de juventud,* edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994, p. 79.

[50] MARIE LAFFRANQUE, *Les idées esthetiques de Federico García Lorca,* Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, pp. 32 y ss.

sido innata, según revela esta anécdota que él mismo dio a conocer años más tarde en unas declaraciones[51]:

> Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mi se me antojó musical. Y yo solía pasarme las horas acompañando con mi voz la canción de los chopos... Otro día me detuve asombrado. Alguien pronunciaba mi nombre, separando las sílabas como si deletreara: «Fe..de..ri..co..». Miré a todos lados y no vi a nadie. Sin embargo, en mis oídos seguía chicharreando mi nombre. Después de escuchar largo rato, encontré la razón. Eran las ramas de un chopo viejo, que al rozarse entre ellas, producían un ruido monótono, quejumbroso; que a mi me pareció mi nombre (*OC*, III, 598).

La crítica ha recordado también su condición de andaluz, ya que, como señaló Ortega:

> Andalucía es el único pueblo de Occidente que permanece fiel a un ideal paradisiaco de la vida [...] La vida paradisiaca es, ante todo, vida vegetal. Paraíso quiere decir vergel, huerto, jardín. Y la existencia de la planta se diferencia de la animal en que aquella no reacciona sobre el contorno. [...] La raíz de su ser sigue sumergida en esa delicia cósmica, elemental, segura, perdurable. El andaluz tiene un sentido vegetal de la existencia [...]. La unión del hombre con la tierra no es aquí un simple hecho, sino que se eleva a relación espiritual, se idealiza, y es casi un mito[52].

Además, Federico pasó su infancia en el campo —su padre era agricultor—, y en su obra podemos adivinar la presencia de un sustrato vegetal, natural, campestre, cuyas influencias son palpables en su obra:

---

[51] «La vida de García Lorca, poeta», por JOSÉ R. DE LUNA, *Crítica*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1934.

[52] JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Teoría de Andalucía», en *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 12 vols., vol. VI, pp. 117-120.

> Amo a la tierra —dice Lorca [en las declaraciones a J.R. de Luna ya citadas]—. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles [...].
>
> Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas. Sin este mi amor a la tierra, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma* (*OC*, III, 599-600).

Y sin embargo, muchas de las imágenes vegetales que estudiaremos en las páginas que siguen, y sus significados respectivos, no son en absoluto originales, como ya sabrá el lector: sus fuentes hay que buscarlas en las canciones folklóricas, los mitos y las leyendas, las supersticiones, las creencias ancestrales, en fin, en una tradición de carácter popular que los predecesores de Lorca, sobre todo en el Romanticismo, conocieron y estudiaron, y que Federico investigó y recogió con un claro afán científico y divulgador[53], y también de una

---

[53] Federico afirmó en una entrevista haber estudiado a fondo el cancionero español («García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas», *Crítica*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1933): «...he ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folklore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso» (*OC*, III, 579). Federico estaba muy familiarizado, además de con otros repertorios, con los cancioneros de FELIPE PEDRELL, FEDERICO OLMEDA, DÁMASO LEDESMA y EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, según explicaba en 1922, en su conferencia sobre «El cante jondo» (*OC*, III, 200 y 202); y en su charla sobre las «Canciones de cuna españolas» (1928), comenta: «...he procurado recoger canciones de cuna de todos los sitios de España; quise saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de mi país; y al cabo de un tiempo recibí la impresión de que España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños» (*OC*, III, 284). DÁMASO ALONSO ha recordado a Federico ante el piano, rodeado de admiradores, dando vida con su voz a «todo lo antiguo de los cancioneros, todo lo moderno de los campos de hoy, todo lo español en tesoro inacabable» («Federico García Lorca y la expresión de lo español», en *Poetas españoles contemporáneos*,

manera directa, oral y vivamente espontánea, en el contacto diario con las nodrizas y las criadas de casa, las cuales, según confesó más tarde, fueron, en este terreno, sus auténticas maestras [54]. En las coplas populares, en efecto, lo mismo que en otros ámbitos de la tradición folklórica, la naturaleza se nos muestra como un organismo vivo y elocuente, investido de una riquísima gama de sentidos e intuiciones, y en sus versos se adivinan, expresadas con ingenua sencillez, muchas de las imágenes y las correspondencias que los poetas han querido descubrir en el entorno sensible, y, muy particularmente, en el reino vegetal. Ya Goethe había observado que «el verdadero valor de las llamadas canciones populares consiste en que toman sus motivos inmediatamente de la Naturaleza» [55]; y Federico, en su conferencia sobre el cante jondo, ya citada:

> Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta o el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica. [...] El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la Naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado («El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *OC*, II, 209).

Madrid, Gredos, BRH, 3ª edic., 1978, pp. 257-265, y p. 261 para el fragmento citado); y RAFAEL ALBERTI ha evocado las veladas juveniles en la Residencia de Estudiantes, cuando Federico, ante el piano, fascinaba a sus amigos, convertido en «una fuente de poesía popular, que manaba con el mismo chorro, lleno de torceduras, ausencias e interrupciones que el verdadero que alimenta la memoria del pueblo» («Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca», en *Imagen primera de..*, Madrid, Turner, 1975, pp. 13-31, y p. 20 para el texto citado).

[54] «Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirivientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernardo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica: "Solo estás y solo vivirás"» («Canciones de cuna españolas», *OC*, III, 286).

[55] JOHANN W. GOETHE, «Máximas y reflexiones» [1829], en *Obras completas*, edic. cit., vol. I, p. 387, nº 514.

El interés de los románticos y los simbolistas por las canciones y leyendas populares, y las coincidencias que podemos advertir entre el lenguaje poético de aquéllos y los símbolos e imágenes característicos de éstas, se deben, no sólo al conocimiento y a los influjos directos, sino también al hecho de que tanto los poetas mencionados como las creaciones anónimas y espontáneas de la tradición folklórica, comparten una forma análoga de percibir e interpretar el mundo, caracterizada por la presencia de lo irracional y lo fantástico, y un universo mental, propio de la mente primitiva y el pensamiento prelógico, en que las cosas acontecen y se asocian, no por un encadenamiento de causas consecuente y comprobable, sino de manera fortuita, misteriosa, imprevisible, y los objetos, en lugar de poseer un solo significado inalterable y unívoco, aparecen revestidos de otros sentidos imprecisos y versátiles de tipo espiritual, religioso y mágico, o dotados de una vida y un alma semejantes a las de los humanos [56].

En efecto, para el hombre primitivo, lo mismo que para el poeta simbolista, la tierra es un ser viviente, y las plantas, las rocas, el agua, el fuego y el aire, criaturas vivas que lo observan, se revelan y le hablan, y cuyos designios es posible descifrar y hacer propicios mediante los procedimientos adecuados [57]. Por este motivo, las constelaciones, los animales, las plantas y los elementos, fueron los primeros maestros de la humanidad, los que incitaron al hombre a indagar en el misterio y en lo inescrutable, y le ayudaron a descubrir, por analogía con el orbe natural, el mundo de los hechos espirituales y morales [58], ya que el universo entero está lleno de voces sugerentes, y en él, los objetos poseen una carga significativa, mágica y profunda, que los convierte en símbolos. En tales circunstancias:

---

[56] Véase ÉMILE CAILLIET y JEAN-ALBERT BÉDÉ, «Le Symbolisme et l'âme primitive», *RLC*, XII, 1932, pp. 356-386.

[57] MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor / Punto Omega, 5ª edic., 1983, pp. 101 y ss., y 137 y ss.; ERNST CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II *(El pensamiento mítico)*, México, FCE, 1979, p. 250; y JOSEPH CAMPBELL, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1984, p. 157.

[58] JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 5ª edic., 1982, p. 19.

> El Mundo habla al hombre y, para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos [...]. El Mundo no es ya una masa opaca de objetos amontonados arbitrariamente, sino un cosmos viviente, articulado y significativo. En última instancia, el Mundo se revela como lenguaje. Habla al hombre por su propio modo de ser, por sus estructuras y sus ritmos [59].

Este universo mental y esta concepción del mundo previos al discurso lógico, propios de la poesía y el folklore, se hallan situados en aquella esfera humana que tradicionalmente consideramos gobernada por el mito, término que aquí empleamos, no en el sentido estricto en que habitualmente lo hacen los historiadores o los antropólogos —conjunto de narraciones fantásticas acerca de los dioses o la creación del mundo—, sino en una acepción mucho más amplia: «Un modo de explicarse el mundo sin acudir a la razón o a una explicación científica» [60], en el cual pueden incluirse todas aquellas formas de pensar rudimentarias con que el hombre primitivo, que desconoce la verdadera entidad del mundo circundante y las leyes que lo rigen, trata de comprender sus orígenes, su existencia y su destino, establece relaciones de causalidad entre distintos fenómenos perjudiciales o beneficiosos, procura ahuyentarlos o atraerlos mediante la magia, atribuye a los seres y fenómenos de la naturaleza significados simbólicos de índole muy diversa, imagina unas divinidades a las que reverenciar, actualiza sus creencias mediante los rituales, y, en fin, elabora una cosmogonía, construyendo en torno a ella un sistema coherente de símbolos y de imágenes [61].

Las huellas de este pensamiento mítico y simbólico, propio de los primitivos, no han desaparecido por completo; perduran en los ritos, las leyendas y supersticiones de numerosos países, igual que en las narraciones y las canciones folklóricas [62], y sus influjos en la poesía han ido

---

[59] MIRCEA ELIADE, *Mito y realidad,* Barcelona, Labor / Punto Omega, 5ª edic., 1983, pp. 149-150.

[60] JOSÉ ALSINA CLOTA, *Problemas y métodos de la literatura,* Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 294.

[61] Véase LUCIEN LÉVY-BRUHL, *La mentalidad primitiva,* Buenos Aires, La Pléyade, 1972, pp. 37 y ss., 84 y ss. y passim.; y ERNST CASSIRER, *Filosofía,* pp. 49 y ss.

[62] Según MIRCEA ELIADE, en «el folklore de los pueblos europeos; en sus creencias y en sus costumbres, en su comportamiento ante la vida y la muerte, se

creciendo por causas bien definidas, que a continuación examinamos, hasta el punto de que haya podido usarse el término de *irracionalismo* para aludir a la creación poética del presente siglo, como veremos después, y que la obra de un autor como García Lorca, haya recibido repetidamente los calificativos de «mítica» y «primitiva»[63].

En efecto, la predilección de Lorca y otros poetas de su generación por el lenguaje simbólico, y su atracción por el irracionalismo, vino a afianzarse durante la década de los años veinte, tras la decadencia y extinción del Simbolismo, gracias a los descubrimientos de Freud y de sus discípulos acerca del inconsciente y del significado de los sueños[64], y a la utilización que en los años posteriores hizo de ellos la escuela surrealista, con la que Federico tuvo una relación conflictiva y a la vez fecunda[65].

---

pueden reconocer aún multitud de situaciones religiosas arcaicas. Al estudiar las sociedades rurales europeas se tiene la oportunidad de comprender el mundo religioso de los agricultores neolíticos» (*Lo sagrado*, p. 138).

[63] Entre la abundante bibliografía dedicada al tema, véase GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1975; ÁNGEL ÁLVAREZ DE MIRANDA, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963; JUAN LÓPEZ MORILLAS, «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el *Romancero gitano*», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 2ª edic., 1975, pp. 311-323; CARLOS RAMOS GIL, *Ecos antiguos, estructuras nuevas y mundo primario en la lírica de Lorca*, Bahía Blanca, 1967; MARÍA TERESA BABÍN, *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976, pp. 163 y ss.; EDWARD F. STANTON, *The Tragic Myth: Lorca and «Cante jondo»*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1978; y el artículo de CELIA S. LICHTMAN, «Myth and Symbolism in the Work of Federico García Lorca: Partial and annotated bibliography», *GLR*, V, 1977, pp. 19-26.

[64] Recordemos que tanto Lorca como sus compañeros de generación pudieron conocer directamente la obra de SIGMUND FREUD, traducida en España por la Biblioteca Nueva desde 1922. Véase, a propósito de tales influencias, ROBERT G. HAVARD, «Dream and Nightmare in Lorca's *Poeta en Nueva York*», en MARGARET A. REES (ed.), *Leeds Papers on Lorca and on Civil War Verse*, Leeds, Trinity and All Saints College, 2ª edic., 1990, pp. 115-143; y JULIO HUÉLAMO KOSMA, «La influencia de Freud en el teatro de Federico García Lorca», *BFGL*, 6, 1989, pp. 59-83.

[65] Véase PAUL ILIE, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 121 y ss.; C. BRIAN MORRIS, *Surrealism and Spain. 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972; VITTORIO BODINI, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 2ª edic., 1982, pp. 67-82.; CARLOS MARCIAL DE ONÍS, *El Surrealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*, Madrid, José Porrúa, 1974;

En cierto modo, los hallazgos de Freud y sus seguidores vinieron a dar la razón a los románticos y a los simbolistas, al señalar que la tendencia a crear símbolos y a pensar mediante símbolos, es innata en el espíritu humano, y que las creaciones imaginarias de nuestro inconsciente no son producto exclusivo del alma individual, sino que corresponden a imágenes primigenias y modelos colectivos, comunes a toda la humanidad, que además de aflorar en nuestros sueños, se hallan presentes en los mitos, las leyendas, el folklore, y en creaciones simbólicas de cualquier lugar o época[66], de manera que cada individuo conserva en su acervo psíquico, junto a la huella de terrores y obsesiones ancestrales, las imágenes arquetípicas y figuras mitológicas con las que se ha nutrido la vida anímica del hombre durante miles de años, especialmente en las primeras fases de su desarrollo[67], y según la sugestiva hipótesis de Jung, sería posible «reconstruir la historia de la humanidad partiendo de nuestra complexión psíquica, pues todo lo que existió una vez está todavía presente y vivo en nosotros»[68].

Jung ha denominado arquetipos a estos símbolos y temas primordiales comunes a toda la humanidad, que constituyen el contenido básico de nuestro inconsciente colectivo[69], y que surgen de una manera espontánea en las fantasías y los sueños de individuos que nunca han tenido acceso a tales construcciones por una vía consciente[70]. Los arquetipos no son,

---

VIRGINIA HIGINBOTHAM, «La iniciación de Lorca en el Surrealismo», en VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *El Surrealismo,* Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 1982, pp. 240-254; ANTONIO F. CAO, *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro,* London, Tamesis Books, 1984, pp. 39 y ss.; MIRIAM BALBOA ECHEVARRÍA, *Lorca: El espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro,* Barcelona, Llibres del Mall, 1986; ESTELA HARRETCHE, «Una cuestión debatida: el surrealismo de Lorca», *Litoral,* 174-176, 1987, pp. 199-232; y MIGUEL GARCÍA POSADA, «Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva», *Ínsula,* 515, nov. de 1989, pp. 7-9.

66 SIGMUND FREUD, *Introducción al psicoanálisis,* Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 17 y ss.

67 C.G. JUNG, *Símbolos de transformación,* Barcelona, Paidos, 1983, pp. 31-58.

68 C.G. JUNG, *Los complejos y el inconsciente,* Madrid, Alianza Editorial, 6ª edic., 1983, p. 390.

69 C.G. JUNG, *Arquetipos e inconsciente colectivo,* Barcelona, Paidos, 1981, p. 10.

70 C.G. JUNG, *Los complejos,* p. 388.

sin embargo, símbolos o motivos mitológicos concretos; representan más bien una inclinación innata, análoga, en el plano psíquico, a los instintos biológicos: la tendencia a construir determinadas representaciones y símbolos que, sin apartarse de un modelo básico, variarán en sus detalles según el contexto individual o cultural en el que surjan[71]. Tales imágenes, que emergen a la conciencia sobre todo a través de los sueños, cuando el individuo ha de resolver un problema humano primordial o corregir un grave desequilibrio psíquico[72], han sido desde antiguo, y siguen siendo, la fuente más genuina de la inspiración poética, cuando el artista logra acceder hasta ellas, no por una vía artificial y mediata, sino a través de la ensoñación inconsciente y el repliegue visionario, hasta alcanzar ese fondo inexplorado de su propio espíritu. De esta forma:

> ...el desarrollo mental de un escritor recapitula el de toda la raza humana. Al escribir desciende a un fondo oscuro que es común a todos y de allí saca mitos que reconocemos porque también los lectores los hemos conocido en nuestros propios descensos [...]. El estudio de la literatura puede beneficiarse, pues, con las contribuciones de la antropología a la comprensión de los elementos no racionales de toda obra poética. La mente del escritor, excitada y tensa en el instante mismo de la creación, «regresa» psíquicamente al niño y al hombre primigenio. Tal irracionalidad, lejos de disminuir el valor estético de la literatura, lo aumenta con el valor de la verdad[73].

Una afirmación que se revela particularmente exacta si la aplicamos a la obra de García Lorca, un poeta en que, junto a la tradición simbolista, los influjos del surrealismo, y el estudio deliberado de los mitos y el folklore, descubrimos unas cualidades innatas para captar y dar forma a un conjunto fascinante de símbolos colectivos e imágenes arquetípicas, que no son el resultado del artificio verbal o la pirueta momentánea, sino de su capacidad extraordinaria para ahondar en la propia psique, y descubrir imágenes ante las que el lector de

---

[71] C.G. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, Biblioteca Universal Contemporánea, 4ª edic., 1984, pp. 64 y ss.

[72] ERNESTO AEPPLI, *El lenguaje de los sueños*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1946, p. 66.

[73] ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Métodos de crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 116.

cualquier lugar y época queda subyugado de inmediato, sumergido en una especie de ensueño hecho de irrealidad y fantasía, y en contacto con los más hondos repliegues de su alma. En Lorca, ha señalado Martínez Nadal:

> ...lo que da originalidad, intensidad, belleza o dramatismo a sus ideas no es lo que proviene de la razón, sino de los aciertos de expresión y de los zarpazos de vidente que en su constante «sondar las cosas del otro lado», le facilitan la intuición, la imaginación, el sueño-vela, el presentimiento [74]. [Y sus poemas llegan a ser, de esta forma,] partes integrantes de una simbología universal, viva todavía en la tradición cultural de muchos pueblos y tribus [75].

También Ángel del Río observó que en los poemas de Lorca no hallamos:

> ...ni una sola idea clara. Hay, en cambio, adivinaciones profundas del misterio último de las cosas, expresado más bien a través de las intuiciones de la subconsciencia [76].

Para Carlos Ramos Gil:

> Lorca suscita en nosotros resonancias de un mundo en el que hubiéramos habitado no sabemos cuándo. Es la sensación de misterio, una vaga emoción de lo indeciso y de lo oscuro, de amago de lo inminente, que se desprende de su poesía. Como las palabras incoherentes oídas en los sueños, o como las gentes de rostro velado que topamos en ellos, se nos impone confusamente el sentido y nos turba la presencia adivinada [77].

Vicente Aleixandre, en la semblanza compuesta con motivo de la muerte de su amigo, recuerda cómo:

---

[74] RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, «Sueño y tiempo en la obra de Federico García Lorca», en *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca,* Madrid, Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1980, p. 42.

[75] *Ibíd.*, p. 65.

[76] ÁNGEL DEL RÍO, *Vida y obras de Federico García Lorca,* Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1952, p. 89.

[77] CARLOS RAMOS GIL, *Ecos antiguos,* p. 61.

> ...sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé donde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado. No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué «antiguo», qué fabuloso y mítico! [78]

Y el propio Federico, en su conferencia sobre «Imaginación, inspiración, evasión», leída por primera vez en 1928, señaló que el estadio más profundo de la poesía, tal vez el único verdadero, se alcanza cuando el artista logra «fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento» (*OC*, III, 263), hasta:

> ...libertar la poesía no sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes, teñir los poemas de un sentimiento planetario. «Evasión» de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración (*ibíd.*, 261).

Carlos Bousoño ha usado indistintamente los términos de *irracionalismo* y *simbolismo* para aludir a este tipo de expresión poética libre del lastre del razonamiento, y ahincada en la irreflexión y el inconsciente, porque ambos términos designan un mismo proceso, característico de la poesía contemporánea, que consiste en asociar ciertas imágenes con ciertos significados, sentimientos o emociones, no mediante procedimientos lógicos, sino por una vía irracional, intuitiva y oscura; o, lo que es lo mismo:

> ...la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción [79].

---

[78] VICENTE ALEIXANDRE, «Federico», en *El Mono Azul*, nº 19, 10 de junio de 1937, p. 1; y en *Hora de España*, VII, agosto de 1937, pp. 43-45. El retrato se ha incluido como prólogo en las sucesivas ediciones de las *Obras Completas* de García Lorca publicadas por Editorial Aguilar (*OC*, II, IX).

[79] CARLOS BOUSOÑO, *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, BRH, 1981, p. 21.

A diferencia de la metáfora, en la que tanto el vehículo como el tenor suelen evocar realidades sensibles [80], el símbolo es aquella imagen mediante la cual representamos mental o materialmente un objeto, o realidad concreta, y lo asociamos a un significado o conjunto de significados de carácter abstracto [81]. El campo de referencia predilecto de todo simbolismo suele ser, por ello, lo no sensible en sus más variadas formas: lo espiritual, lo inconsciente, lo metafísico, lo religioso, lo ausente o difícil de percibir, lo inefable, lo hermético; de manera que a menudo el símbolo es «la epifanía de un misterio» [82].

En la metáfora pura de carácter tradicional, hay, por otro lado, una traslación semántica por la cual el vehículo abandona total o parcialmente su significación denotativa, para adquirir un segundo sentido de carácter figurado. En las imágenes simbólicas, en cambio, el significado literal del término se mantiene íntegro, y sirve de soporte a otros significados superpuestos, de carácter más complejo, que coexisten con él, de tal forma que la percepción de la imagen es necesaria para captar la información lógica contenida en el mensaje [83]. Se trata, por tanto, de un fenómeno de connotación, procedimiento semántico característico de la creación literaria, mediante el cual un signo o conjunto de signos se articulan en un sistema cuyo plano de expresión está constituido a su vez por un sistema de significación [84].

El símbolo se caracteriza además por su universalidad, como ya hemos indicado: se trata de creaciones cargadas de energía psíquica, enraizadas en lo más profundo de nuestro inconsciente, y en cuyas variadas manifestaciones —sueños, mitos, arte, religión, magia, poesía,

---

[80] Véase STEPHEN ULLMANN, *Lenguaje y estilo,* Madrid, Aguilar, 1968, pp. 213 y ss.

[81] GILBERT DURAND, *L'imagination symbolique,* París, Quadrigue / PUF, 4ª edic., 1984, p. 11; y OLIVIER BEIGBEDER, *La simbología,* Barcelona, Oikos-Tau, Col. ¿Qué sé?, 1971, pp. 5 y ss.

[82] GILBERT DURAND, *ibíd.*, p. 13.

[83] MICHEL LE GUERN, *La metáfora y la metonimia,* Madrid, Cátedra, 4ª edic., 1985, pp. 44-54.

[84] ROLAND BARTHES y otros, *La Semiología,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 3ª edic., 1974, p. 63. El autor desarrolla las ideas que a propósito de la semiótica connotativa expuso LOUIS HJEMSLEV en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, BRH, 1971, pp. 60 y ss.

folklore—, percibimos el eco inarticulado de una lengua originaria y olvidada, común a toda la humanidad[85]: formas de expresión prelógicas, cuya significación apunta en direcciones diversas, difícilmente explicables:

> Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto «inconsciente» más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada más allá del alcance de la razón[86].

Pero lo que proporciona al símbolo toda su energía, y lo distingue de cualquier otra forma de comunicación y pensamiento, como ya vislumbraron los románticos y los simbolistas, es ante todo su complejidad semántica, su carácter polisémico, su aptitud para abarcar en una sola imagen significativa, una gran variedad de sentidos diferentes, y para representar de una manera sugestiva y abreviada los aspectos clave de una cultura o un conjunto de creencias[87]. De esta forma, el pensamiento simbólico, aunque en apariencia sea menos nítido y preciso que el discurso lógico, resulta el más adecuado para plasmar y expresar la compleja multiplicidad del mundo sin deformarla, ya que la esencia del símbolo consiste, precisamente, en su capacidad para exponer simultáneamente los diferentes aspectos, a menudo opuestos entre sí, de la vida y la cultura humanas[88], y para dar plena cuenta de sus enigmas y contradicciones —el nacimiento, el destino, la vida, el amor, la muerte—, todo lo cual lo convierte en eje vertebrador de la poesía auténtica, la cual, como ha indicado algún crítico, surge del esfuerzo por expresar con palabras la disyunción permanente en que vive el ser humano, su conflictiva tensión:

---

[85] PHILIP WHEELWRIGHT, *Metáfora y realidad,* Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 113 y ss.

[86] C.G. JUNG, *El hombre,* p. 18.

[87] VÍCTOR TURNER, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu,* Madrid, Siglo XXI, 1980, p. 55.

[88] MIRCEA ELIADE, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso,* Madrid, Taurus, 1983, p. 15; y J. E. CIRLOT, *Diccionario,* p. 30.

> ...entre el yo y los otros, entre el yo y el entorno físico, entre amor y antagonismo, entre nuestro impulso y las decisiones del pensamiento racional, entre la urgencia vital y la oscura fascinación de la muerte[89].

Y ello resulta particularmente cierto aplicado a los escritos de García Lorca, un autor en que los símbolos, debido a su complejidad, su hondura semántica y su abanico de connotaciones contrapuestas, son el instrumento idóneo para dar vida a un universo poético en el cual los personajes, y el propio sujeto lírico, desgarrados entre «equilibrios contrarios» (*PNY*, I, 490), viven un destino trágico sobre un fondo claroscuro tejido de amor y muerte[90]: de un lado, la afirmación de la vida, el instinto, la fertilidad o la pasión amorosa, que arrastra a Mariana Pineda, la casada infiel, Yerma, la Novia de *Bodas,* Antoñito el Camborio, Soledad Montoya, doña Rosita, o la gitana ahogada en el aljibe en el «Romance sonámbulo»; de otro, un curso incierto y un destino aciago que conduce a casi todos ellos hacia la frustración, el desamor, el sufrimiento y la muerte[91]; y en medio, el alma dolorida del poeta, especialmente dotada para:

> Ver la Vida y la Muerte,
> La síntesis del mundo,
> Que en espacio profundo
> Se miran y se abrazan[92].

---

[89] PHILIP WHEELWRIGHT, *Metáfora,* p. 48.

[90] RICHARD L. PREDMORE, «Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca», *PSA,* LXIV, 1971, pp. 229-240.

[91] De entre la abrumadora cantidad de bibliografía que el tema ha suscitado, destacaremos la obra de RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca,* México, Joaquín Mortiz, 1974.

[92] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Sobre un libro de versos», *Poesía inédita,* p. 408; y en *OC*, I, 993.

CAPÍTULO II
El ser humano y la vida vegetal

Las plantas, que brotan de la tierra y después vuelven a ella para renacer, muestran en su desarrollo una evolución semejante a la del hombre, y se hallan ligadas al destino humano por afinidades y relaciones diversas, desde las meramente nutritivas a otras más complejas de tipo espiritual, lo cual explica que los vegetales hayan desempeñado un papel esencial en el lenguaje simbólico de cualquier época, y estén presentes de una manera constante en los rituales, los mitos, la poesía y el folklore de numerosas culturas, como comprobaremos en las páginas que siguen.

El lenguaje de los árboles

En el anterior capítulo vimos cómo la naturaleza se presentaba a los ojos del poeta simbolista, y del creador en general, como un organismo vivo, lleno de signos y de voces misteriosas, y es lógico, por consiguiente, que las plantas y los árboles puedan cobrar en su imaginación vida propia, casi humana, ya que, aparte de los animales, el vegetal es la criatura que manifiesta de una manera más clara su condición de ser vivo semejante al hombre.

El árbol, sobre todo, que sostiene su cuerpo vigoroso erguido sobre las raíces, y susurra misteriosas melodías cuando las hojas se animan alentadas por la brisa, nos recordará a un coloso que eleva sus brazos hacia el firmamento, y en su figura no será difícil advertir una reproducción exacta del microcosmos humano. Así lo han visto la mente primitiva y la tradición folklórica hasta nuestros

días [1], y también frecuentemente los ojos y la inspiración de los poetas, que han proyectado sobre el árbol deshojado, florecido o muerto, las imágenes de todas sus pasiones.

La atribución de actitudes, formas y sentimientos humanos a los vegetales, especialmente a los árboles, o el descubrimiento de sugerencias y voces ocultas en sus ramajes, es uno de los aspectos más característicos de la obra juvenil de Lorca, antes incluso de aparecer impresas sus primeras creaciones [2]. Ya en un texto en prosa compuesto hacia 1917, cuyo título es «Balada en fa sostenido», nos encontramos con el siguiente retablo:

> Los álamos duermen arrullados por el río. De las aguas sale un inmenso fantasma de vapor blanco [...]. Los chopos de plata son un ensueño. Los místicos lirios que crecen en la orilla son un poema de color. Los juncos se yerguen enhiestos y agresivos. Las traidoras zarzas ocultan bajo su palio de verdura pozos de aguas vírgenes y misteriosas. Todo languidece bajo la luz acariciadora y tibia del corazón del cielo.
>
> Las flores sin nombre tiemblan al sentirse besadas por la luna. La nieve de las sierras tiene un blancor virginal. La alameda y todo el valle están sumergidos en un polvo de plata. Apenas si se ve una estrella. Se oye un ruido a yerba masticada. Los árboles parecen ciriales gigantescos del altar de la noche [3].

En la poesía juvenil anterior a 1920, inédita hasta hace poco en su mayor parte, las imágenes que comentamos son igualmente abundantes.

---

[1] JAMES GEORGE FRAZER, *La rama dorada. Magia y religión,* Madrid, FCE, 2ª edic., 1984, pp. 142 y ss.; LUCIEN LÉVY-BRUHL, *El alma primitiva,* Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 21-25; CARLOS MENDOZA, *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales,* Barcelona, Biblioteca de «La Ilustración Ibérica», s.f., y edición facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1993, pp. 10-24; y JOAN AMADES, «Animisme de les plantes» y «Plantes antropomorfes», en *Folklore de Catalunya,* Barcelona, Biblioteca Selecta, 1969, 3 vols., vol. III *(Costums i creences),* pp. 1.107- 1.126.

[2] Para la animación del paisaje y de los vegetales en Lorca, véase, junto a la bibliografía citada en este capítulo, CARLOS RAMOS GIL, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos,* Madrid, Aguilar, 1967, pp. 195-219.

[3] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita de juventud,* edición de Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, p. 278.

Así, en el poema titulado «El bosque», fechado en enero de 1918, y dentro de la tradición modernista más genuina:

El bosque es una piedra preciosa con vida
Que oculta melodías de infinito cristal.
Tiene acento de luna su divina maleza,
Tienen sus troncos tonos de una épica grandeza.
Encierran sus cantos un silencio mortal[4].

Oyendo el toque del «Ángelus», en el poema de este mismo título:

Hay negros cipreses con pena y con luna.
Enormes romanzas de línea y perfume.
Hay pinos que sangran color de Poniente.
Hay chopos que suenan ritmos del Oriente.
Hay lagos de sombra en que el alma se sume[5].

Y en «Ribera», del mismo año que los anteriores, y con ecos evidentes de Machado y Juan Ramón:

¡Procesión de la ribera!
Donde van los chopos buenos
Como masas de cipreses
De unos jardines de ensueño.
Chopos del remanso verde,
Florecidos violonchelos
Animados por el viento.
Sibilinos, misteriosos,
Con la luna en vuestros senos.
Hendiduras amarillas
En paisajes del invierno.
Verdes palios de las aguas,
Torres de nidos ingenuos.
¿Qué pensáis del remanso
Y de sus cristales quietos?
¿Es un corazón que late?

---

[4] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 121.
[5] *Ibíd.*, p. 143.

¿Qué pensáis del sendero
Donde tantos peregrinos
Os vieron herir al cielo
Envueltos en luz de sangre?
Nadie sabrá los secretos.
¡Dulces chopos del camino!
¡Tristes chopos ribereños!
¡Ah, los álamos del río!
¡Temblores de plata bellos!
¡Ah, los chopos del remanso!
¡Mansiones de negros sueños![6].

En el libro titulado *Impresiones y paisajes,* publicado en Granada en 1918, en que Federico recogió recuerdos y anotaciones de sus viajes como universitario por distintas ciudades y regiones españolas, abundan las descripciones en que la tierra y los árboles parecen adquirir vida y sensibilidad, como si quisieran revelarnos un misterio o guiarnos con su ejemplo; aunque, como el lector podrá advertir en seguida, tales imágenes difieren poco de las representaciones y cuadros impresionistas de los autores llamados del noventayocho, en especial de Unamuno, al que Lorca admira y sigue muy de cerca en estos años[7]. En el camino que conduce a la Cartuja de Burgos, por ejemplo, hay:

---

[6] *Ibíd.*, pp. 354-365.

[7] IAN GIBSON ha recordado que «cuando se editó *Impresiones y paisajes,* Unamuno había publicado una generosa reseña de aquel libro primerizo en cuyas páginas había más de un eco de sus propios ensayos» (*Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929),* Barcelona, Grijalbo, 2ª edic., 1985; y *2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936),* Barcelona, Grijalbo, 2ª edic., 1987, vol. II, p. 183). La animación del paisaje, y especialmente de los vegetales, en la poesía de Unamuno, ha sido estudiada por CONCHA ZARDOYA, «La humanización en la poesía de Unamuno», en *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos,* Madrid, Gredos, BRH, 1974, 4 vols., vol. I, pp. 15-103. En prosa, los ejemplos son muy numerosos: «Recórrense a las veces leguas y más leguas desiertas sin divisar apenas más que la llanura inacabable donde verdea el trigo o amarillea el rastrojo, alguna procesión monótona y grave de pardas encinas, de verde severo y perenne, que pasan lentamente espaciadas, o de tristes pinos que levantan sus cabezas uniformes. De cuando en cuando, a la orilla de algún pobre regato medio seco o de un río claro, unos pocos álamos que en

> Tristeza derramada, ingenuas montañas, acorde mayor de plomo derretido, suavidades simples, y en los horizontes, vagos fulgores de ceniza tornasol. A los lados del camino, árboles macizos de ramajes sonoros meditan inclinados ante la amargura inefable del paisaje. A veces el viento hace llegar solemnes marchas en un tono constante, que apaga un seco sonido de hojas marchitas (*IP*, III, 19).

En las proximidades del monasterio de Silos:

> De las cumbres más altas descienden al abismo silenciosas procesiones de pinos con sus cuerpos morados, con sus cabezas de ensueños crepusculares (*ibíd.*, 41).

Y al ponerse el sol en la vega de Granada:

> Los primeros términos del paisaje se acusan con fuerza. Muchos olivos de plata y verde, grandes álamos llorosos y lánguidos, y cipreses negros que se agitan dulcemente. Saliendo de la ciudad hay unos pinos con las cabezas inclinadas (*ibíd.*, 88).

También en *Libro de poemas,* aparecido en 1921, los árboles tienen vida y alma, dialogan con los demás seres de la naturaleza y les muestran sus secretos. En el poema titulado «Espigas», por ejemplo, mientras el trigal se va entregando a la muerte bajo las hoces de los segadores:

> Cabecean los chopos hablando
> con el alma sutil de la brisa.
>
> (*LP*, I, 120)

En «Ritmo de otoño», los gusanos cantan:

> Pasamos mucha pena
> cruzando los caminos.

---

la soledad infinita adquieren vida intensa y profunda» (MIGUEL DE UNAMUNO, *En torno al casticismo,* en *Ensayos,* Madrid, Aguilar, 7ª edic., 1966, 2 vols., vol. I, pp. 60-61).

Quisiéramos saber lo que nos hablan
los álamos del río.

(*LP*, I, 140)

Y los árboles, contagiados por la melancolía del otoño, responden a sus preguntas:

Los gusanos lloraron, y los árboles,
moviendo sus cabezas pensativos,
dijeron: –El azul es imposible.
Creíamos alcanzarlo cuando niños,
y quisiéramos ser como las águilas
ahora que estamos por el rayo heridos.
De las águilas es todo el azul–.
Y el águila a lo lejos:
–¡No, no es mío!
Porque el azul lo tienen las estrellas
entre sus claros brillos–.

(*LP*, I, 140)

De esta forma, los árboles son los confidentes, amigos y maestros de la naturaleza circundante, a la cual transmiten en silencio su lección añeja[8], como en el poema titulado «El diamante», en que contemplamos esta escena:

Los chopos niños recitan
su cartilla; es el maestro
un chopo antiguo que mueve
tranquilo sus brazos muertos.

(*LP*, I, 47)

---

[8] Véase para este tema, y para la presencia del mundo natural en los poemas del libro, EDWIN HONIG, *García Lorca*, Barcelona, Laia, 1974, pp. 63-78; CANDELAS NEWTON, *Lorca: «Libro de poemas» o las aventuras de una búsqueda*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986, pp. 173 y ss.; y BALBINO MARCOS, «El *Libro de poemas* de Federico García Lorca. Apreciaciones sobre diversos sentidos del mundo inanimado y vegetal», *LD*, VI, 1976, pp. 33-68, y especialmente pp. 59 y ss.

Y en ese diálogo y lección universales, también tomará parte el poeta, quien, en una de las composiciones del libro, interroga al chopo:

> Las cosas que se van no vuelven nunca,
> todo el mundo lo sabe,
> y entre el claro gentío de los vientos
> es inútil quejarse.
> ¿Verdad, chopo, maestro de la brisa?
> ¡Es inútil quejarse!
>
> («Veleta», *LP,* I, 8)

En «Encina», el hablante quiere sondar las fuentes de su alma y extraer del fondo turbio «las esmeraldas líricas», y para hacerlo pide auxilio al árbol, porque:

> ...mi gran dolor trascendental
> es tu dolor, encina.
> Es el mismo dolor de las estrellas
> y de la flor marchita.
> Mis lágrimas resbalan a la tierra
> y, como tus resinas,
> corren sobre las aguas del gran cauce
> que va a la noche fría.
>
> (*LP,* I, 133-134)

Y el diálogo entre el árbol y el poeta, concluye con este ruego:

> No me abandones nunca en mis pesares,
> esquelética amiga.
> Cántame con tu boca vieja y casta
> una canción antigua,
> con palabras de tierra entrelazada
> en la azul melodía.
>
> (*Ibíd.,* 134)

Hay otras ocasiones en que el árbol adopta una actitud distante, recogida y silenciosa como la del sabio:

> Se ha puesto el sol. Los árboles
> meditan como estatuas.

Ya está el trigo segado.
¡Qué tristeza
de las norias paradas!

(«Se ha puesto el sol», *LP*, I, 75)

Un silencio, el de los vegetales, preñado de sugerencias, pero no de palabras, porque el árbol, a diferencia del hombre, sabe guardar celosamente su misteriosa voz y sus secretos:

Los álamos de plata se inclinan sobre el agua:
ellos todo lo saben, pero nunca hablarán.
El lirio de la fuente no grita su tristeza.
¡Todo es más digno que la Humanidad!

La ciencia del silencio frente al cielo estrellado,
la posee la flor y el insecto no más.
La ciencia de los cantos por los cantos la tienen
los bosques rumorosos y las aguas del mar.

(«Los álamos de plata», *LP*, I, 118)

Y el poeta parece ser el único capacitado para desvelar esos enigmas:

Por el horizonte confuso y doliente
venía la noche preñada de estrellas.
Yo, como el barbudo mago de los cuentos,
sabía el lenguaje de flores y piedras.

Aprendí secretos de melancolía,
dichos por cipreses, ortigas y yedras;
supe del ensueño por boca del nardo,
canté con los lirios canciones serenas.

En el bosque antiguo, lleno de negrura,
todos me mostraban sus almas cual eran:
el pinar, borracho de aroma y sonido;
los olivos viejos, cargados de ciencia;
los álamos muertos, nidales de hormigas;
el musgo, nevado de blancas violetas.

(«Invocación al laurel», *LP*, I, 135)

Pero las relaciones y concomitancias entre el ser humano y el reino vegetal sobrepasan ese diálogo externo, y alcanzan al mundo anímico y sentimental, ya que, en efecto, los poetas modernistas, igual que sus predecesores simbolistas, y con ellos Federico en estos años, indagaron y plasmaron en sus obras multitud de afinidades y correspondencias entre la naturaleza y el espíritu del hombre: ambos, pensaban, laten al unísono, participan de un origen y un destino similares, y los seres y voces que pueblan la tierra y el firmamento, tienen un eco preciso en el alma del poeta. Así, el otoño, con sus frondas abatidas, sus cielos color de plomo y sus árboles desnudos, inducirá a la tristeza; la rosa que se deshoja nos llevará a meditar sobre lo efímero de la existencia; mientras que la eclosión de tonalidades verdes con que la primavera nos regala, será una lección perenne de optimismo y esperanza.

En la obra juvenil de Lorca, sobre todo, el poeta comparte con los árboles sus anhelos y su drama personal, y la vaga aflicción íntima que Juan Ramón Jiménez denominaba «el sufrimiento de los jardines» [9]. Así, en «Paisaje», de *Libro de poemas:*

Todo llora por costumbre,
todo el campo se lamenta
sin darse cuenta.

Yo, por no desafinar,
digo por educación:
«¡Mi corazón!»

Pero una grave tristeza
tiñe mis labios manchados
de pecados.

Yo voy lejos del paisaje.
Hay en mi pecho una hondura
de sepultura.

[9] Lo recordó Federico en una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro, en julio de 1924, en la que escribe, a propósito de Juan Ramón Jiménez: «Ahora que le he tratado íntimamente he podido observar qué profunda sensibilidad y qué cantidad divina de poesía tiene su alma. Un día me dijo: "Iremos al Generalife a las cinco de la tarde, que es la hora en que empieza el sufrimiento de los jardines"» (*OC*, III, 730).

Un murciélago me avisa
que el sol se esconde doliente
en el poniente.

¡*Pater noster* por mi amor!
(Llanto de las alamedas
y arboledas.)

(*LP*, I, 68)

Las semejanzas entre el alma apasionada del poeta y el color dorado con que el chopo se recubre en el estío, son el motivo central de la composición titulada «In memoriam», del mismo libro:

Dulce chopo
dulce chopo,
te has puesto
de oro.
Ayer estabas verde,
un verde loco
de pájaros
gloriosos.
Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.

(*LP*, I, 65)

En varias ocasiones, en efecto, es la frustración amorosa, y con ella la muerte, la experiencia que el poeta sufre junto al árbol. En «Una campana», por ejemplo, igual que en el poema anterior, el chopo va a morir, y el poeta parece dispuesto a correr la misma suerte:

¡Viejo chopo, aguarda!
¿No sientes la madera
de mi amor desgarrada?
Tiéndete en la pradera
cuando cruja mi alma,
que un vendaval de besos
y palabras

ha dejado rendida,
lacerada.

(*LP*, I, 80)

Y en «Chopo muerto», en fin, el árbol muere con su ilusión y sus pasiones en germen, y el poeta le despide:

¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido.
Yo te vi descender
en el atardecer
y escribo tu elegía,
que es la mía.

(*LP*, I, 109)

En «Canción menor», mientras el protagonista arrastra por la calle su espíritu entristecido, los árboles y las gentes muestran a su alrededor gestos de amor y de cordialidad:

Las niñas de los jardines
me dicen todas adiós
cuando paso. Las campanas
también me dicen adiós.
Y los árboles se besan
en el crepúsculo. Yo
voy llorando por la calle,
grotesco y sin solución,
con tristeza de Cyrano
y de Quijote, redentor
de imposibles infinitos.

(*LP*, I, 19)

Y en el poema dedicado «A Irene García», del libro *Canciones*, el movimiento del agua y la danza de los árboles agitados por el viento, llenan de felicidad el corazón del poeta, el cual, en un nuevo *Carpe diem,*

anima a la mujer a participar de la energía y el júbilo con que la naturaleza les saluda:

En el soto,
los alamillos bailan
uno con otro.
Y el arbolé,
con sus cuatro hojitas,
baila también.

¡Irene!
Luego vendrán las lluvias
y las nieves.
Baila sobre lo verde.

Sobre lo verde verde,
que te acompaño yo.
¡Ay cómo corre el agua!
¡Ay mi corazón!

(«A Irene García», *C*, I, 330)

Las flores marchitas y las hojas secas, por ser un signo de postración, desaliento y muerte, se asocian en otros casos con sentimientos de amargura, soledad y dolor indefinido, como ocurre en el poema juvenil titulado originariamente «Sobre un libro de versos», y más adelante «A las *Poesías completas* de Antonio Machado», en el cual se lee:

El poeta es un árbol
Con frutos de tristeza
Y con hojas marchitas
De llorar lo que ama [10].

En «Encina», de *Libro de poemas,* ya citado:

Pero mi gran dolor trascendental
es tu dolor, encina.
Es el mismo dolor de las estrellas
y de la flor marchita.
(*LP,* I, 133)

[10] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* p. 408, y *OC,* I, 994.

Y en el último acto de *El maleficio de la mariposa,* Curianito, solo y fracasado, exclama:

> Las hojas y las flores
> se marchitaban.
> Yo tenía el silencio
> de la mañana.
>
> (*MM,* II, 54)

El otoño, sobre todo, en que la vida declina y desaparece, y los parques, con sus árboles desnudos y sus avenidas tapizadas de hojas muertas, parecen representar un preludio de nuestro propio final, fue escenario predilecto de la poesía modernista, y un motivo constante de meditación en muchas páginas de nuestro autor:

> El otoño tiene la inquietud de la muerte. Sin remedio las hojas se caen marchitas dejando los esqueletos arbóreos con los brazos petrificados de danzarines horribles. Sin remedio la adelfa vibrante se inclina cansada. Sin remedio la lluvia hace sangrar a las carreteras. Sin remedio desaparece el verdor, y nosotros también, y en contra de la voluntad nos embriagan con el néctar amargo de los recuerdos que se escriben briosos sobre nuestra alma. En las lejanías de nuestros pensamientos, allí donde ni nosotros mismos podemos llegar, sitio de nacimientos de ideas y de preguntas insaciables, se entrechocan un sexo y un canto funeral.

Escribe Federico en 1917, en unos apuntes inéditos en su época[11]; y en otro fragmento en prosa escrito al año siguiente:

> Nuestra historia, sea larga o corta, la tenemos que sufrir. Y es grandemente doloroso pensar en nuestra vida, que tendrá su florecimiento, que llegará a su apogeo y que morirá dulcemente en el otoño fatal («Un prólogo que pudiera servir a muchos libros», *OC,* III, 377).

En la «Balada de la placeta», de *Libro de poemas,* cuyo tema es la evocación nostálgica de la infancia, contrapuesta aquí a la angustia que

---

[11] «Mística doliente», pertenece a *Místicas (de la carne y el espíritu),* obra en prosa de tipo reflexivo e íntimo, que García Lorca compuso en su adolescencia, y ahora asequible en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita,* pp. 132-133.

despierta la entrada en la edad adulta, los últimos versos pintan un cuadro otoñal en que el llanto y la muerte de los árboles se confunden con el vuelo de las hojas mustias, y con el desaliento del hablante:

Las pupilas enormes
de las frondas resecas,
heridas por el viento,
lloran las hojas muertas.

(*LP*, I, 98)

En «Otra canción», del mismo libro, los sueños del poeta se quiebran y desmoronan, igual que lo hace el paisaje herido por el otoño:

En la tarde lluviosa
mi corazón aprende
la tragedia otoñal
que los árboles llueven.

Y en la dulce tristeza
del paisaje que muere
mis voces se quebraron.
El sueño se deshizo para siempre.

(*LP*, I, 146)

Y en el poema titulado «Tarde» (*LP*, I, 83), fechado en noviembre de 1919, paisaje y ambiente íntimo se unen para acentuar la melancolía del protagonista:

Tarde lluviosa en gris cansado,
y sigue el caminar.
Los árboles marchitos.
Mi cuarto, solitario.
Y los retratos viejos
y el libro sin cortar...

Por los jardines del alma

Ahondando en este camino de similitudes y concomitancias, la literatura modernista llegó a concebir el alma humana como un árbol,

un rosal, una campiña recóndita, o un jardín imaginario en que nuestros sueños y emociones florecen o se marchitan, tal como ocurre en el reino vegetal. Así, en la obra de Juan Ramón Jiménez son frecuentes los árboles y rosales interiores, y los jardines del alma, con sus ramajes, sus flores y sus frondas ideales, y abundantes las correspondencias entre los paisajes íntimos y el universo visible. Ya en el poema titulado «Primavera y sentimiento»:

> Los pétalos melancólicos
> de la rosa de mi alma,
> tiemblan, y su dulce aroma
> (recuerdos, amor, nostalgia),
> se eleva al azul tranquilo,
> a desleírse en su mágica
> suavidad, cual se deslíe
> en su sonreír la lágrima
> del que sufriendo acaricia
> una remota esperanza.
>
> ¡Qué triste es tener sin flores
> el santo jardín del alma,
> soñar con almas floridas,
> soñar con sonrisas plácidas,
> con ojos dulces, con tardes
> de primaveras fantásticas!...
> ¡Que triste es llorar, sin ojos
> que contesten nuestras lágrimas! [12]

En *Elegías,* del mismo autor, el alma del poeta es un jardín, y su corazón, un ramo de rosas que con la llegada del otoño se deshoja y muere:

> ¡Qué triste estoy sin mí! Aquel ramo de rosas
> que fue mi corazón, ¿por qué se ha deshojado?
> ¡Poeta melancólico, amigo de las diosas,
> una rama de espinas es lo que te ha quedado!
> ¿Y en este naufragio quieres aguardar días

[12] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Primavera y sentimiento», de *Rimas* [1902], en *Primeros libros de poesía,* recopilación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, Biblioteca de Premios Nobel, 3ª edic., 1967, pp. 89-90.

de oro y de carne rosa? ¿No ves en ti al invierno
helar con la llovizna de sus cenizas frías
aquel jardín florido que vino de lo eterno? [13]

Y en uno de los sonetos, dirigiéndose a su alma:

Siempre tienes la rama preparada
para la rosa justa; andas alerta
siempre, el oído cálido en la puerta
de tu cuerpo, a la flecha inesperada [14].

Imágenes similares a las que hemos comentado abundan en la obra juvenil de Lorca, ya en sus primeros escritos:

> En las horas de la noche mi espíritu es esencia de voluptuosidad. En las horas del día mi alma es un ramo de flores pasionales con olores de mil cosas....

Escribe Federico hacia 1917, en uno de sus «Estados sentimentales» [15]; y en «Pierrot. Poema íntimo», compuesto al año siguiente:

> Mi paloma lleva en su pico de plata rosas amargas de mi jardín oculto. Yo tenía en el alma una vaga leyenda de mujer, y un día de verano espléndido sentí un gran estremecimiento. Se había despertado mi estatua y me había estrujado el corazón. ¡A qué cantar! Dentro de mi jardín interior brotaron las rimas cantando a otras cosas pero nunca lo que estaba dentro de mí [16].

En otras composiciones de la época, el corazón, como receptáculo del alma, es una flor blanca, cuando reposa serena, o encendida y roja, si la lujuria y la pasión logran entreabrir sus pétalos: «Azucena de la tarde es mi corazón sin alma», leemos en un poema compuesto en 1918 [17]. En «Unos versos pobres y aburridos», del mismo año:

---

[13] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Elegías* [1908-1910], *ibíd.*, p. 857.

[14] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «A mi alma», de *Sonetos espirituales* [1914-1915], en *Libros de poesía,* recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, Biblioteca de Premios Nobel, 3ª edic., 1967, p. 56.

[15] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita,* p. 224.

[16] *Ibíd.*, p. 418.

[17] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* p. 241.

Se troncha la azucena
Del corazón doliente.
¿Dónde iremos pausados
Sin ritmo y sin ventura?
Es el mundo muy grande
Y la vida muy corta
Y es el alma sendero
De fúnebre negrura [18].

Y en «Visión», coetáneo de los anteriores, el alma del poeta se encuentra con otro espíritu en sueños, e intenta dialogar:

Pero su alma se alejó...
Dejando ritmos de azucena.
Y mi amapola se entreabrió
Con las lujurias infinitas
De mi celeste concepción [19].

También en *Libro de poemas,* las flores del corazón arden cuando son alcanzadas por el soplo de la imaginación y los deseos:

Y se abrió mi corazón,
como una flor bajo el cielo,
los pétalos de lujuria
y los estambres de sueño.

(«Madrigal», *LP,* I, 115)

Y en otras ocasiones el poeta imagina su mundo interior igual que un árbol, conmovido cuando siente el rumor del manantial:

Mas yo siento en el agua
algo que me estremece...
como un aire
que agita los ramajes de mi alma.

(«Manantial», *LP,* I, 125)

---

[18] *Ibíd.*, p. 224.
[19] *Ibíd.*, p. 197.

O como un fruto maduro y a punto de perecer:

Mi corazón está aquí,
Dios mío,
hunde tu cetro en él, Señor.
Es un membrillo
demasiado otoñal
y está podrido.

(«Prólogo», *LP*, I, 86)

Carne, flores, ramas y raíces

Si al árbol y a los demás vegetales se les ha asignado desde antiguo vida y alma, también ha existido en numerosas culturas, y hasta nuestros días, la tendencia a equiparar a los seres humanos con las plantas y los árboles, o a la inversa, de manera que el hombre llega a transformarse en vegetal o a representar su espíritu, éste encarna y substituye simbólicamente a aquél, y hasta la morfología y el devenir de uno y otro acaban por confundirse. De ello dan fe las leyendas mitológicas en que los protagonistas se convierten en arbustos, árboles o flores[20], las parejas o individuos que en las fiestas de la primavera encarnan el espíritu de la vegetación, en ocasiones ataviados con gavillas o guirnaldas[21], los

---

[20] MIRCEA ELIADE, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado,* Madrid, Ediciones Cristiandad, 2ª edic., 1981, pp. 309-312. Recuérdense, en la mitología clásica, las leyendas de Dafne, Narciso y Jacinto, a las que luego aludiremos, así como la transformación en árboles de Filemón y Baucis (PUBLIO OVIDIO, *Metamorfosis,* lib. VIII, edición y traducción de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CHAGL, 1988, 3 vols., vol. II, pp. 121-125), Dríope (*ibíd.*, lib. IX, vol. II, pp. 149-151), y las Ménades (*ibíd.*, lib. XI, vol. III, pp. 17-18).

[21] Véase J. G. FRAZER, *La rama,* pp. 159 y ss.; MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 318-319; ENRIQUE CASAS GASPAR, *Ritos agrarios. Folklore campesino español,* Madrid, 1950, pp. 246-257; JULIO CARO BAROJA, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan,* Madrid, Taurus, 1983, pp. 44-77; y JOAN AMADES, *Costumari Català. El curs de l'any,* Barcelona, 1950-1956, y edic. facsímil, Barcelona, Salvat Editores y Edicions 62, 1982-1983, 5 vols., vol. III, pp. 342 y ss., y 404 y ss.

árboles antropogónicos [22], la terminología vegetal utilizada en ocasiones para nombrar algunas partes del cuerpo, o la trasmutación cristiana del pan y el vino en carne y sangre de Cristo, ejemplo máximo del parentesco que une a las plantas con el cuerpo humano, y del valor sagrado que la tierra y la naturaleza vegetal tienen para el hombre.

Las similitudes y correspondencias entre la anatomía de los hombres y la morfología de las plantas, es uno de los rasgos más originales de García Lorca, un autor en cuya obra el cuerpo humano, sus órganos y sus miembros, y hasta sus acciones y sus gestos, tienen un trasunto y parangón exactos en el reino vegetal. Una versión casi definitiva de esta imagen, que el poeta se limitará a desarrollar en su obra posterior, se encuentra ya esbozada en «Manantial», de *Libro de poemas,* una composición en que el hablante desea conocer los secretos del agua, y para lograrlo, igual que Dafne cuando quedó transformada en un laurel para evitar que Apolo la alcanzara, se convierte en árbol:

> Yo me incrusté en el chopo centenario
> con tristeza y con ansia.
> Cual Dafne varonil que huye miedosa
> de un Apolo de sombra y de nostalgia.
> Mi espíritu fundióse con las hojas
> y fue mi sangre savia.
> En untuosa resina convirtióse
> la fuente de mis lágrimas.
> El corazón se fue con las raíces,
> y mi pasión humana,
> haciendo heridas en la ruda carne,
> fugaz me abandonaba.
>
> Frente al ancho crepúsculo de invierno
> yo torcía las ramas
> gozando de los ritmos ignorados
> entre la brisa helada.
>
> (*LP*, I, 126)

[22] ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie des plantes. Les légendes du règne végétal,* Paris, Reinwald, 1878, 2 vols., vol. I, pp. 36-44; CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 26-28; y MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 306-309.

De acuerdo con esta idea, el ser humano, y especialmente su torso, se asimilan de manera metafórica al tallo o tronco de los vegetales. Así, en una carta enviada a Melchor Fernández Almagro desde Granada, en agosto de 1924, leemos:

> Tu tarjeta de Burgos ha coloreado mi viejo estigma doloroso y ha hecho brotar de mi tronco resina de luz y nostalgia (*OC*, III, 731).

En otra carta, remitida desde Nueva York a su familia en septiembre de 1929, Lorca escribe:

> Ahora mismo sale al campo el equipo de rugby de Columbia, vestido de negro y tabaco. Los jugadores tienen cualidades de papel de lija y tronco de árbol; algo de una fortaleza y una sordidez que asusta (*OC*, III, 849).

Y los segadores de *La casa de Bernarda Alba*, según explica la Poncia, llegaron al pueblo como un huracán de vida:

> De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! (*CBA*, II, 1019).

También los tallos y el tronco pueden compararse con la voz, e, indirectamente, con los órganos de donde ésta surge. Así, en una de sus alocuciones argentinas[23], al tratar de unir su palabra con la de Rubén, Federico explica:

> Rubén Darío, el gran poeta de América, cantó con voz inolvidable la gloria de Argentina, poniendo vítores azules y blancos en las pirámides que forman la zumbadora rosa de sus vientos. Para agradecer vuestra cortesía, yo pongo mi voz pequeña como un junco del Genil al lado de ese negro tronco de higuera que es la voz suya (*OC*, III, 442).

---

[23] «Al público de Buenos Aires, con motivo de la representación de *Bodas de sangre* en el teatro Avenida», *La Nación*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1933.

Y en otra charla dirigida al público bonaerense[24], leemos:

> Nadie sabe, Buenos Aires lejano, Buenos Aires abierto en el fondo del tallo de mi voz, el interés y la jugosa inquietud que me embargan cuando recuerdo tu trágica vitalidad, tan sentida por mí, y el aire de añoranza que mueve los árboles de mi pensamiento al recordar lo generoso, lo hidalgo, lo comprensivo que fuiste con mi mensaje de poeta (*OC*, III, 473-474).

Siguiendo la serie de equivalencias que venimos enunciando, las ramas se parecen a las extremidades superiores de ese tronco humano que las raíces hincan en la tierra, y, en la obra de García Lorca, adquieren en ocasiones el significado sexual y masculino propio de los objetos dilatados y punzantes, que apuntaba Freud[25], y que en este caso corroboran y acentúan las connotaciones, a la vez eróticas y amenazantes, que el color verde tiene en nuestro autor[26]. En «Preciosa y el aire», por ejemplo, el transcurso de la anécdota queda interrumpido para dar paso a la fantástica imagen en que el mundo femenino que las conchas representan, y que personifica la gitana en la textura narrativa del poema, se contrapone a las «ramas de pino verde», erguidas y puntiagudas, que

---

[24] Alocución radiofónica a los oyentes argentinos, desde Madrid, otoño de 1935.

[25] SIGMUND FREUD, *Introducción*, pp. 165-166.

[26] Acerca de los sentidos contrapuestos del verde en la obra de García Lorca, sobre los que volveremos a lo largo de este estudio, véase RUPERT C. ALLEN, «An Analysis of Narrative and Symbol in Lorca's *Romance sonámbulo*», *HR*, XXXVI,1968, pp. 338-352; VERNON A. CHAMBERLIN, «Symbolic Green: A Time-Honored Characterizing Device in Spanish Literature», *Hispania*, LI, 1968, pp. 29-37; BEVERLY J. DE LONG-TONNELLI, «The Lyric Dimension in Lorca's *Romance sonámbulo*», *RN*, XII, 1970-1971, pp. 289-295; FRANCISCO GARCÍA LORCA, «Verde», en *Homenaje a Casalduero. Crítica y Poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 135-139; ROBERT G. HAVARD, «The Symbolic Ambivalence of Green in García Lorca and Dylan Thomas», *MLR*, LXVII, 1972, pp. 810-819; DEREK HARRIS, «Green Death: An Analysis of the Symbolism of the Colour Green in Lorca's Poetry», en *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connel*, edic. de Nicholas G. Round y D. Gareth Walters, Glasgow, University of Glasgow Department of Hispanic Studies, 1985, pp. 80-97.

anuncian con su presencia la cercana irrupción del «viento verde» que perseguirá a la niña[27]:

Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.

(*RG*, I, 395)

En *Yerma*, los hombre jalean al macho, que incita a la hembra a bailar en el último cuadro del drama, con el grito:

¡Dale ya con el cuerno!
¡Con la rosa y la danza!
¡Ay, cómo se cimbrea la casada!
.....
¡Dale ya con el aire!
¡Dale ya con la rama!

(*Y*, II, 872)

Y en *Bodas de sangre* hay un pasaje de una sugerente ambigüedad, sobre el que hemos de volver[28], en que las ramas, amenazadas por el hacha de la luna, parecen aludir al mismo tiempo a la espesura vegetal que oculta a los amantes en su huida, a sus extremidades y ramajes interiores, y al amor físico, que aguarda su cumplimiento:

---

[27] CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973, pp. 157-158; y LUIS BELTRÁN FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *La arquitectura del humo. Una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, London, Tamesis Books, 1986, p. 30. CHRISTOPHER MAURER ha sugerido que la caracola, en éste y otros poemas, no es una concha marina, sino, de acuerdo con la definición del *Diccionario* de la Real Academia, una «planta trepadora de jardín y la flor de ella» (CHRISTOPHER MAURER, «Of Snails and Flowers: García Lorca's 'La casada infiel', 28-29», *RN*, XXIV, 1994, pp. 241-246); lo cual no desdice con la interpretación que proponemos: tanto las conchas como las flores son símbolos sexuales femeninos frecuentes en el folklore y en el habla coloquial, y un lugar común del psicoanálisis (SIGMUND FREUD, *Introducción*, pp. 167-169).

[28] Véase más adelante, pp. 119-120 de este mismo capítulo.

¡Ay luna mala!
Deja para el amor la oscura rama.
¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura!

.....

¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.
¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama!

(*BS*, II, 776 y 782)

Sin embargo, las ramas designan ante todo el paisaje interior, físico y anímico, del hombre: el oscuro y apretado árbol de venas, vasos y arterias por el que fluye la sangre [29], exactamente igual que en el interior de un árbol, e indirectamente, la vida, la pasión y el alma que alienta en esos ramajes. En *Mariana Pineda,* por ejemplo, cuando la protagonista siente a la muerte acercarse, exclama, infundiéndose valor:

Pero mi vida está aquí.
Mi sangre se agita y tiembla,
como un árbol de coral
con la marejada tierna.

(MP, II, 253)

En uno de los poemas de la «Suite de los espejos», las pupilas, rodeadas de una yedra enrojecida y minúscula, nos atraen y nos envuelven en su misterioso laberinto:

Las pupilas no tienen
horizontes.
Nos perdemos en ellas
como en la selva virgen.
Al castillo de irás
y no volverás

[29] R. MARTÍNEZ NADAL, *El Público,* pp. 74-77.

se va por el camino
que comienza en el iris.
¡Muchacho sin amor,
Dios te libre de la yedra roja!

(«Los ojos», *S*, I, 675)

A la protagonista de «Martirio de Santa Olalla», por efecto del suplicio:

Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.

(*RG*, I, 434)

En Nueva York, el poeta se siente angustiado y solo en un mundo hueco, en el que tanto valen la llegada de la vida y el presentimiento de la muerte, y exclama:

No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas,
ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.

(«Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 479)

Y los seres, también vacíos por dentro, sólo guardan, junto a los perfiles blanquecinos de la muerte, el recuerdo ya medio borrado de las ramas en que la vida se asienta:

Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba
conservando las huellas de las ramas de sangre
y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja
instantáneo dolor de luna apuntillada.

(«Nocturno del hueco», *PNY*, I, 505)

En la «Oda a Walt Whitman», frente al amor heterosexual y reproductor —cuerpos que volverán a repetirse con sus ramajes de sangre,

hasta formar una selva—, el poeta aboga por un amor improductivo y desviado, en el que la vida queda ahogada entre las arenas y el azul estéril de una playa sin semilla:

> Porque es justo que el hombre no busque su deleite
> en la selva de sangre de la mañana próxima.
> El cielo tiene playas donde evitar la vida
> y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.
>
> (*PNY*, I, 530)

Mientras que el soneto titulado «Adán», publicado con las *Primeras Canciones,* se inicia con unos versos en que el ramaje de venas que el niño agita por primera vez en el instante del alumbramiento, prefigura ya su muerte:

> Árbol de sangre moja la mañana
> por donde gime la recién parida.
> Su voz deja cristales en la herida
> y un gráfico de hueso en la ventana.
>
> (*PC*, I, 264)

En la canción de las lavanderas de *Yerma,* en cambio, el don del amor y la fecundidad «endulza el tallo de las ramas» (*Y*, II, 838); y en este mismo pasaje, el árbol interior, iluminado por el fulgor de la sangre, asegura la perpetuación:

> Y nuestro cuerpo tiene
> ramas furiosas de coral.
>
> Para que haya remeros
> en las aguas del mar.
>
> (*Ibíd.*, 839)

En *Bodas de sangre,* durante la persecución final, la Novia se queja:

> Estas manos que son tuyas,
> pero que al verte quisieran
> quebrar las ramas azules
> y el murmullo de tus venas
>
> (*BS*, II, 784)

E incluso la obra en prosa de García Lorca proporciona algunos ejemplos para corroborar nuestra lectura. En su conferencia sobre Góngora, redactada en 1926, por ejemplo, el autor nos dice que:

> La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo («La imagen poética de don Luis de Góngora», *OC,* III, 233).

Y en la charla que dedicó a las nanas dos años después:

> La melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones («Canciones de cuna españolas», *OC,* III, 283).

Dentro de la anatomía poética que nuestro autor nos propone, las raíces, que ocasionalmente aluden al sexo de la mujer, como veremos después [30], reemplazan figuradamente a las extremidades inferiores, y en general, a todo aquello que une estrechamente al hombre con la vida y con la tierra [31]:

> Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de los pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre.

Exclama la Madre en *Bodas,* cuando la tragedia ha concluido (*BS,* II, 794). Sin embargo, las raíces naturales de la sangre, y el cimiento de la vida, hay que buscarlos en el corazón, punto de partida y fundamento del intrincado ramaje formado por las arterias, y soporte de nuestra existencia. Así, cuando el protagonista del poema titulado «Manantial»,

---

[30] Véase más adelante, pp. 102-103.

[31] Para este tema, véase BERNARD SESÉ, «Les racines dans l'univers imaginaire de Federico García Lorca», *LN,* 170-171, 1964, pp. 1-20.

ya citado, se convierte en árbol, «el corazón se fue con las raíces» (*LP*, I, 126); tras lo cual, el hablante se pregunta:

> ¿No podrán comprender mis dulces hojas
> el secreto del agua?
> ¿Llegarán mis raíces a los reinos
> donde nace y se cuaja?
>
> *(Ibíd.)*

De ahí que la sangre, cuando se ve derramada, apartada de sus cauces y su centro natural, pugne por enraizarse con gesto desesperado, como ocurre en el poema en prosa de 1929 titulado «Degollación de los inocentes», cuando:

> La leche maternal y la luna sostuvieron la batalla contra la sangre triunfadora. Pero la sangre ya se había adueñado de los mármoles, y allí clavaba sus últimas raíces enloquecidas (*OC*, III, 155).

El corazón no es solamente el lugar de donde parten los ramajes de nuestro árbol interior, sino también el receptáculo del alma, y como tal, el sustrato íntimo en el que ahondan sus raíces las pasiones y los sentimientos, de acuerdo con una imagen ya tradicional. Recordemos, en efecto, que *arraigar,* según la definición de la Academia, significa «echar o criar raíces», y figuradamente, «hacerse muy firme un afecto, virtud, vicio, uso o costumbre»[32], y que esta imagen abunda en nuestro folklore:

> De aquí tengo que ausentarme,
> mi querer está en peligro,
> raíces va ya criando
> como en el suelo el olivo.

Dice una copla popular recogida por Fernán Caballero[33]; y en otra, de la colección de Rodríguez Marín:

---

[32] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, Real Academia Española, 1992, p. 136.

[33] FERNÁN CABALLERO, «Cantos, coplas y trobos populares», en *Obras,* edic. de José Mª Castro Calvo, Madrid, Atlas, 1961, 5 vols., (BAE, 136-140), vol. V, pp. 123-191, y p. 139 para la canción citada.

¿Cómo quieres que te orbide,
Si has sido mi amor primero,
Y ese amor echa raíses
Como la planta en er suelo? [34]

En *Doña Rosita la soltera,* cuando la Tía aconseja a la protagonista que abandone al novio, para casarse con otro, ella le responde:

> ¡Pero, tía! Tengo las raíces muy hondas, muy bien hincadas en mi sentimiento. Si no viera a la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día (*DRS,* II, 921).

Y Leonardo a la Novia, al empezar el acto segundo de *Bodas de sangre:*

> Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque! (*BS,* II, 743).

En fin, en el corazón reside la fibra misteriosa que nos mantiene con vida, la raíz del grito, el llanto y el gesto, y el hilo de la existencia [35]. A ello aluden las imágenes escalofriantes de *Poeta en Nueva York* en que la muerte se acerca de manera silenciosa para provocar:

Una grieta en la mejilla.
¡Eso es todo!
Una uña que aprieta el tallo.
Un alfiler que bucea
hasta encontrar las raicillas del grito.
Y el mar deja de moverse.

(«Asesinato», *PNY,* I, 477)

O los versos finales de *Bodas de sangre,* en que los hombres sucumben por culpa de:

---

[34] FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles,* Madrid, Atlas, s. f., 5 vols. Publicado originalmente en Sevilla, F. Álvarez y cía, 1882-1883, 5 vols., vol. II, p. 416, nº 3.017.

[35] BERNARD SESÉ, «Les racines», pp. 9-11.

un cuchillito
que apenas cabe en la mano
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

(*BS*, II, 799)

También la raíz significa plenitud, unión, integridad, arraigo [36]: es aquello que mantiene al hombre y a la colectividad en contacto con el suelo y con su auténtica esencia, lo que les proporciona su entidad y les sostiene, seguros y enraizados; mientras que su ausencia significa desorientación, soledad, mutilación, enajenación, abatimiento y muerte, lejos de las fuentes de la vida. Así ocurre en Nueva York, donde la llamada civilización moderna, vuelta de espaldas a la naturaleza y a los valores humanos, amenaza con desmoronarse, desprovista de raíces, arrastrando en su caída a los hombres. En la ciudad de los rascacielos, explica Federico en su conferencia sobre los poemas de esta época:

> Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube, ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; éstas ascienden frías con una belleza sin raíces, ni ansia final, torpemente seguras sin lograr vencer ni superar, como en la arquitectura espiritual sucede, la intención siempre inferior del arquitecto («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 349).

Al alejarse de la gran ciudad, «la primera impresión de que aquel mundo no tiene raíz, perdura» (*ibíd.*, 356); aunque en el viaje hacia las islas Antillas:

> ....el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española (*ibíd.*, 357).

---

[36] *Ibíd.*, pp. 7-8. Recordemos que en el habla común, *tener raíces* significa, como frase figurada, «Ofrecer resistencia una cosa al apartarla de donde está o al cambiar su estado, o alguna persona para desprenderse de ella» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario*, p. 1.220).

Y algunos años más tarde, a propósito de su estancia en Nueva York, el autor explicó en una entrevista[37]:

> Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas; pero no han ahondado en la tierra. Se vive para arriba, para arriba (*OC*, III, 675).

De ahí que la presencia de las raíces y el tema del desarraigo sean motivo constante en los poemas escritos durante el periodo. Así, cuando amanece sobre la ciudad:

> La luz es sepultada por cadenas y ruidos
> en impúdico reto de ciencia sin raíces.
> Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
> como recién salidas de un naufragio de sangre.
>
> («La aurora», *PNY*, I, 485)

El poema titulado «Paisaje de la multitud que vomita», se abre con la imagen de una grotesca figura femenina que esparce sobre las calles muerte y esterilidad:

> La mujer gorda venía delante
> arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores;
> la mujer gorda
> que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
> La mujer gorda, enemiga de la luna,
> corría por las calles y los pisos deshabitados
> y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma.
>
> (*PNY*, I, 473)

Mientas que en una de las composiciones que inician el poemario, el protagonista, defraudado y malherido por la «yerta ignorancia» de su amante, busca inútilmente arraigo e identidad:

---

[37] «Conversaciones literarias. Al habla con FEDERICO GARCÍA LORCA», por FELIPE MORALES, *La Voz*, Madrid, 2 de abril de 1936.

Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces.
¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.

(«Tu infancia en Menton», *PNY*, I, 453)

En fin, no está de más recordar que las raíces, en ocasiones asociadas figuradamente con el ramaje de las arterias y venas, aparecen con frecuencia en los dibujos de Lorca para sugerir el apartamiento, la mutilación o la enajenación de los seres y las cosas, separados del lugar al que, por instinto o designio natural, realmente pertenecen. Así, en el conocidísimo dibujo titulado «Autorretrato en Nueva York»[38] (fig. 1), confeccionado durante la estancia del autor en la ciudad, un busto misterioso, unido a unas raíces, flota desarraigado y sin rumbo sobre los rascacielos y las avenidas, como el alma del poeta, que aparece retratado en el centro del dibujo intentando protegerse del ataque de un grupo de animales fabulosos. En «Dos figuras sobre una tumba»[39] (fig. 2), correspondiente al mismo periodo, uno de los personajes, espectro de manos deformes y extremidades flotantes, levita sobre un sarcófago, elevándose sobre sus propias raíces. De la misma época es el dibujo titulado «Vista y tacto»[40] (fig. 3), en que el ojo, separado del cuerpo al que pertenece, aún conserva su raíz, que evoca el dilatado árbol de nervios, venas y arterias que antaño le sustentó. En «Busto de marinero con flechas» (fig. 4), realizado para Salvador Novo en Buenos Aires, a finales de 1933[41], los labios del protagonista están sellados con el beso

---

[38] Publicado en la edición de *Poeta en Nueva York*, de FEDERICO GARCÍA LORCA, realizada por José Bergamín (*Poeta en Nueva York. Con cuatro dibujos originales*, México, Séneca, 1940, pp. 110-111). Puede verse en Federico García Lorca, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, edic. de Mario Hernández, Madrid, Tabapress y Fundación Federico García Lorca, 1990, pp. 136 y 202, nº 171, y en *OC*, III, 1.035.

[39] *Ibíd.*, pp. 144 y 203, nº 177. Original: Fundación Federico García Lorca. Madrid.

[40] *Ibíd.*, pp. 149 y 202, nº 169, y en *OC*, III, 1.033. Original: Fundación Federico García Lorca. Madrid (legado de Jean Gebser).

[41] Fue publicado en el libro de SALVADOR NOVO, *Seamen Rhymes. Dibujos de Federico García Lorca*, Buenos Aires, 1934. *Ibíd.*, pp. 122 y 232, nº 289.4.

de una boca imaginaria, venida de algún lugar ignorado, tal vez nacida de un sueño, y que deja al descubierto sus raíces descarnadas; y en fin, en «Manos cortadas» [42] (fig. 5), confeccionado entre 1935 y 1936, la brutalidad de la mutilación se agrava con el ramaje de venas al que los miembros todavía están unidos, y que, como raíces vivientes, parece que palpitasen.

El modelo metafórico que venimos describiendo, lo completan lógicamente las hojas, que recubren el microcosmos humano dotándole de belleza y espesor, y que pueden representar las extremidades y los dedos:

> Tú querías que yo te dijera
> el secreto de la primavera.
>
> Y yo soy para el secreto
> lo mismo que es el abeto.
>
> Árbol cuyos mil deditos
> señalan mil caminitos.
>
> («Idilio», *C*, I, 373)

Las manos:

> Y las manos hacia adelante, imprimiéndoles un temblor, como si fueran dos hojas en una fiebre de viento (*CST*, II, 1095).

Los ojos:

> YERMA
> ¿Te quiere mucho?
>
> MARÍA
> No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes (*Y*, II, 811).

---

[42] *Ibíd.*, pp. 168 y 210, nº 213, y en *OC*, III, 1.041. Original: Fundación Federico García Lorca. Madrid (legado de Jean Gebser).

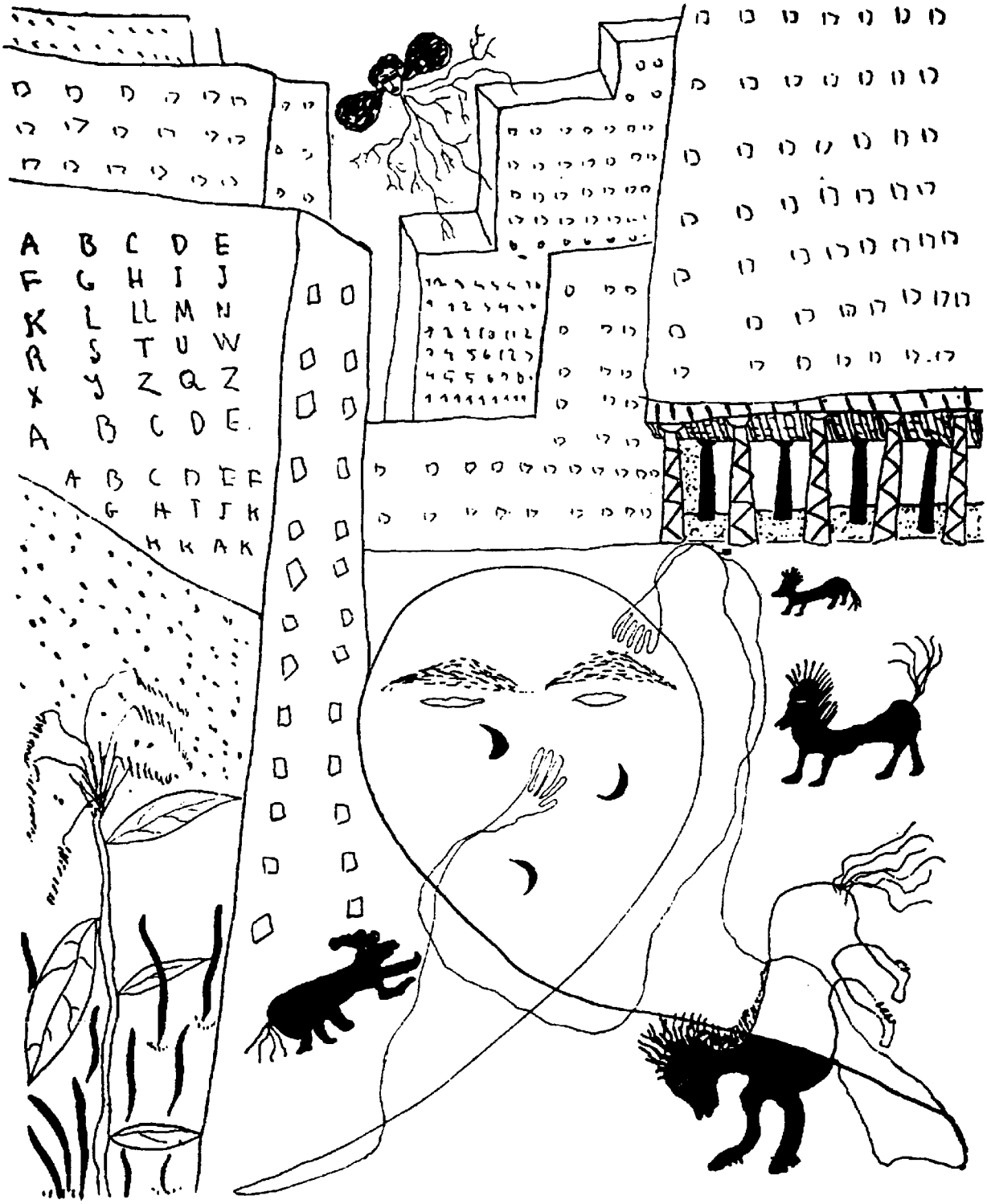


Figura 1. Autorretrato en Nueva York.

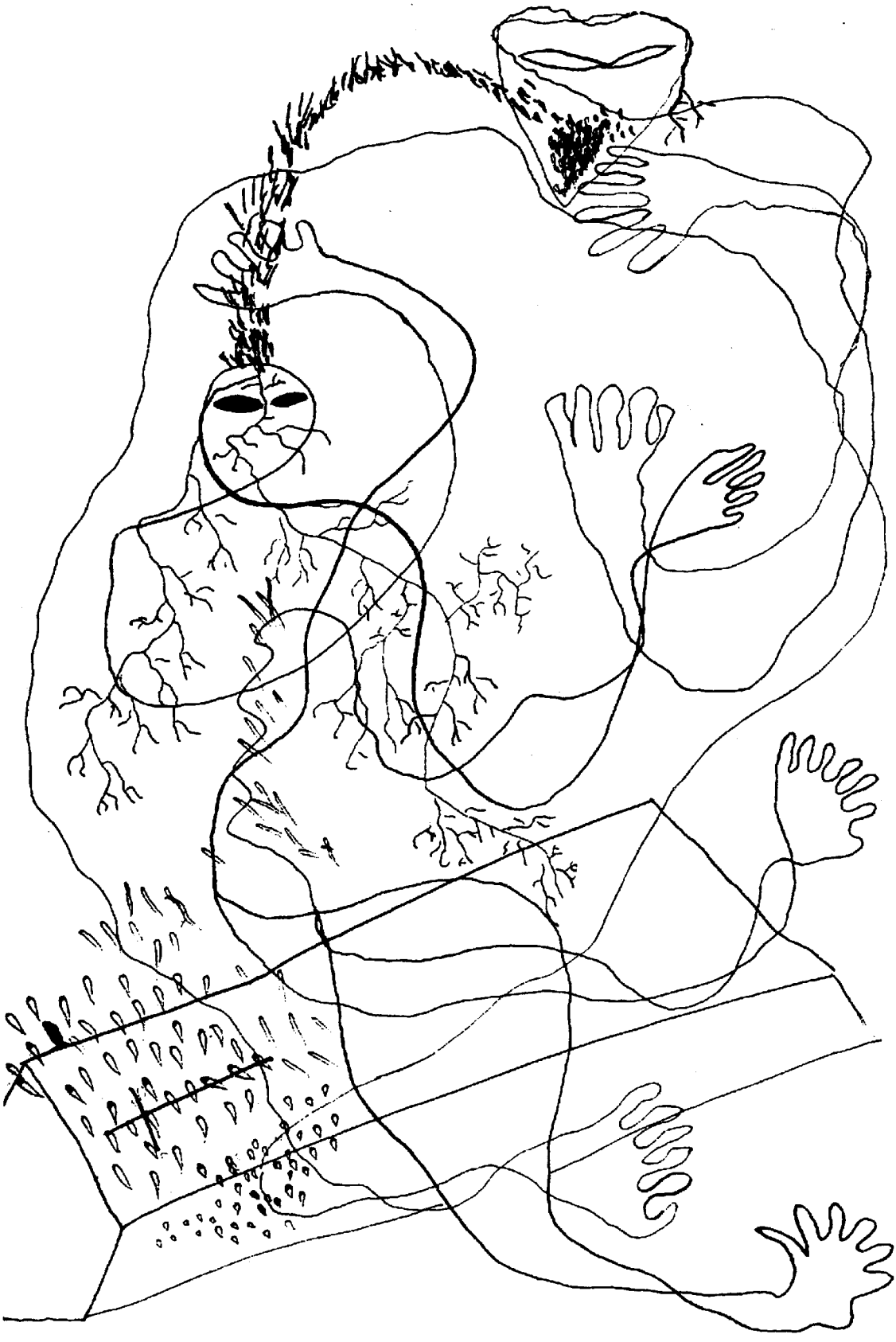


Figura 2. Dos figuras sobre una tumba.

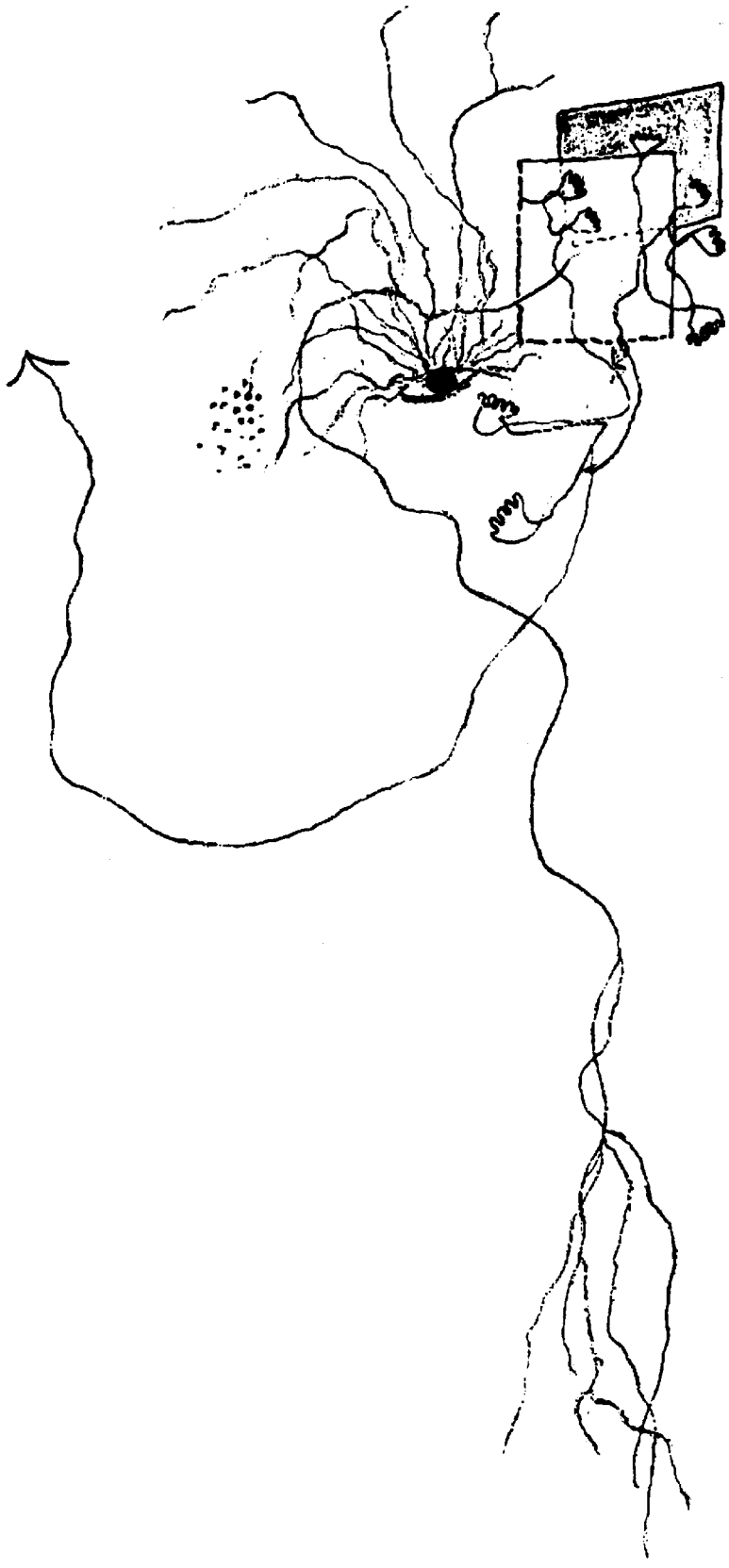


Figura 3. Vista y tacto.

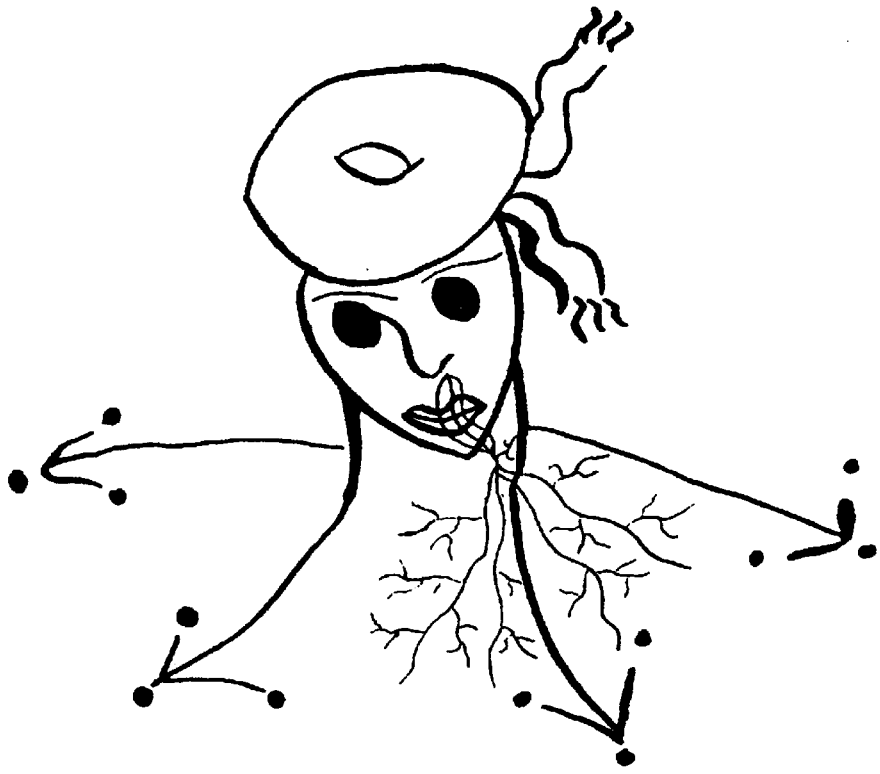


Figura 4. Busto de marinero con flechas.

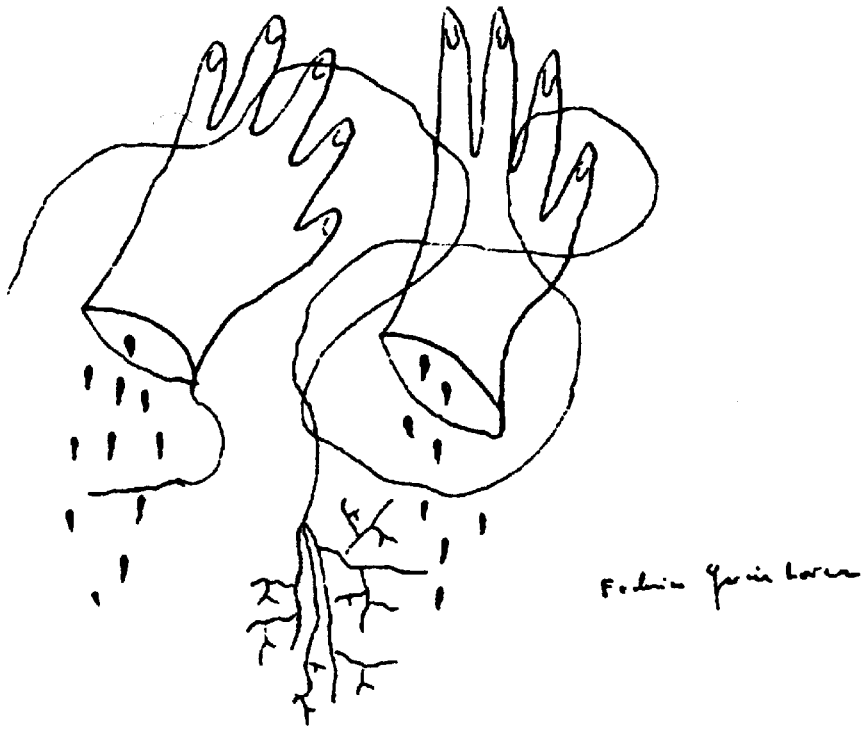


Figura 5. Manos cortadas.

O la carne y sus latidos:

> Estos dos manantiales que yo tengo
> de leche tibia son en la espesura
> de mi carne dos pulsos de caballo
> que hacen latir la rama de mi angustia.
>
> (*Ibíd.*, 846)

Las flores, sobre todo, por su fragancia y belleza, y también por sus connotaciones eróticas, han ocupado un lugar excepcional en los usos amorosos y la tradición literaria de todos los tiempos, y su presencia es constante en el lenguaje poético de García Lorca. Con ellas se ensalza metafóricamente la belleza del ser amado, de acuerdo con una vieja tradición presente en la poesía culta y el folklore, y se alude además, de una manera no siempre velada, a los órganos sexuales, especialmente los de la mujer, lo cual parece lógico, no sólo por las semejanzas morfológicas que pueda haber entre ambos, sino porque también la flor es el sexo de las plantas.

Las metáforas florales, en efecto, son corrientes en el habla coloquial para aludir a los órganos o las actividades sexuales, como es bien sabido; las flores y otros vegetales se emplean a menudo de manera figurada en los piropos, como parangón de la perfección y la belleza; y, según los descubrimientos de los psicoanalistas, que Federico sin duda tuvo en cuenta[43], los árboles y las rocas sustituyen al varón y al miembro masculino en nuestros sueños, mientras que los jardines representan los órganos genitales femeninos y el cuerpo de la mujer, igual que las flores, que también pueden ser un símbolo de la virginidad[44]. Todo ello, sin embargo, no es ninguna novedad: el significado sexual de los jardines, las flores y la vegetación, es tan antiguo como la cultura humana, y ya en el *Cantar de los cantares,* como ha vuelto a recordarnos Northrop Frye, el cuerpo de la novia se identifica metafóricamente con las flores, los racimos y los huertos, y la unión sexual y la fertilidad, con el renacimiento de la naturaleza

---

[43] Véase antes, cap. I, n. 64; y FRANCIE CATE-ARRIES, «The Discourse of Desire in the Language of Flowers: Lorca, Freud, and *Doña Rosita*», *SAR,* LVII, 1992, pp. 53-68.

[44] SIGMUND FREUD, *Introducción,* p. 169; y *La interpretación de los sueños,* Madrid, Alianza Editorial, 7ª edic., 1974, 3 vols., vol. II, pp. 214-215.

en primavera[45]. En la lírica tradicional hispánica, desde la Edad Media y el Renacimiento, el acceso a los jardines y los huertos, y el acto de coger, ofrecer o solicitar flores, se carga de sugerencias claramente sexuales, como en estas cancioncillas[46]:

¿Quál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?
Cogía la niña
la rosa florida;
el ortelanico
prendas le pedía.
Si no tiene amores[47].

A coxer amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí![48]

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa;
dame del tu amor, galana,
siquiera una rama[49].

Dentro en el vergel
moriré.
Dentro en el rosal
matarm' han.
Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.
Dentro en el rosal
matarm' han[50].

---

[45] NORTHROP FRYE, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1996, p. 252.

[46] Véase también EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 42-43.

[47] MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1987, p. 11, nº 10.

[48] *Ibíd.*, p. 152, nº 319.

[49] *Ibíd.*, p. 192, nº 417.

[50] DÁMASO ALONSO y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 2ª edic., 1992, p. 23, nº 44.

El significado sexual de las flores es si cabe más explícito en el Romancero, sobre todo para aludir a la virginidad. Así, en los romances relativos a la Cava:

Florinda perdió su flor,
el rey padeció castigo;
ella dice que hubo fuerza;
él que gusto consentido[51].

Y en el de Gerineldo, cuando el rey descubre que el paje ha pasado la noche con la infanta:

—¿Dónde vienes, Gerineldo,
tan mustio y descolorido?
—Vengo del jardín, buen rey,
por ver cómo ha florecido;
la fragancia de una rosa
la color me ha desvaído.
—De esa rosa que has cortado
mi espada será testigo[52].

En el cancionero popular moderno, heredero de esa tradición, los ejemplos son numerosísimos:

Mi amante es tan veleidoso,
Que no lo veo venir:
¡Si se estará divirtiendo
Con flores de otro jardín![53]

En tu jardín cogí una flor,
la más bonita, no tiene olor,
y si lo tiene, yo no lo sé;
vente conmigo, te lo diré[54].

---

[51] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 16ª edic., 1967, p. 40.

[52] *Ibíd.*, p. 53.

[53] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. III, p. 53, nº 3.622.

[54] FEDERICO OLMEDA, *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos,* Sevilla, 1903, y edic. facsímil, Burgos, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Burgos, 1975, p. 129.

Esta noche con la luna
y mañana con el sol,
he de ir a coger flores
a la huerta de mi amor[55].

A la entrada de esta calle
un rosalito nació;
la vida me ha de costar
si no es para mí la flor[56].

En las montañas de Asturias,
una niña vi,
de catorce a quince años,
regando su jardín.
Pasó un caballero,
le pidió una flor,
y la niña, irritada,
le ha dicho que no[57].

Las imágenes florales han sido también frecuentes en las canciones de bodas, para aludir a la belleza y las demás prendas de los desposados[58]:

Esta novia se lleva la flor,
que las otras no[59].

Dice una cancioncilla popular antigua, que Lope glosaba de esta manera en su comedia *El molino:*

Esta novia se lleva la flor,
que las otros no.
Bendiga Dios el molino

---

[55] SIXTO CÓRDOVA y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander,* Santander, Imprenta Aldús, 1948-1955, 4 vols., vol. III, p. 161.

[56] JUAN JOSÉ JIMÉNEZ DE ARAGÓN, *Cancionero aragonés. Canciones de jota antiguas y populares en Aragón,* Zaragoza, Tipografía «La Académica», s. f., p. 84, nº 1.

[57] «La asturianita», en *Cancionero infantil,* edic. de Bonifacio Gil, Madrid, Taurus, Temas de España, 1986, pp. 100-101.

[58] Véase EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Lírica hispánica,* pp. 29-32 y 194-195.

[59] MARGIT FRENK, *Corpus,* p. 664, nº 1421.

que tales novias sustenta;
muela su harina sin cuenta
a costa de tal padrino.
Estas muelen de lo fino
del trigo, que muele amor,
que las otras no[60].

Y en los cancioneros actuales:

Cuando del altar volviste,
y al responso general,
blanca flor me pareciste,
y mujer de un capitán.
.....
A la gala de la bella rosa,
a la gala del galán que la goza;
y a la gala de la rosa bella,
y a la gala del galán que la lleva[61].

Florezca el lirio,
florezca la nobleza de los padrinos;
y vuelvo a cantar
que el novio se lleva la flor del lugar,
y vuelvo a decir
que la novia se lleva la flor del jardín[62].

En numerosos pasajes de la obra de García Lorca, las flores[63] son símil corriente para ensalzar indistintamente la belleza femenina o la del hombre: «¡Ay, qué flor abierta! Qué criatura tan hermosa eres»,

---

[60] LOPE DE VEGA, *Obras escogidas*, edic. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 4ª edic., 1987, 3 vols., vol. II, p. 18.

[61] FEDERICO OLMEDA, *Folklore*, pp. 64-65.

[62] DÁMASO LEDESMA, *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Salamanca, 1907, y edic. facsímil, Salamanca, Diputación Provincial, 1972, pp. 131-132.

[63] Además de la bibliografía y los ejemplos citados en el capítulo V, véase, a propósito de las flores y su relación con la vida y la sexualidad en la obra de García Lorca, J. ALBERICH, «El erotismo femenino en el teatro de García Lorca», *PSA*, XXXIX, 1965, pp. 9-36; CARLOS RAMOS GIL, *Claves*, pp. 99-115; y CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, pp. 65 y ss.

exclama la Vieja hablando con la protagonista de *Yerma* (*Y*, II, 820); la Madre, en la primera escena de *Bodas de sangre:*

> No. No vamos a acabar. ¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu hermano? [...] Dos hombres que eran dos geranios (*BS*, II, 703).

Y en la canción nupcial del mismo drama:

> La mañana de la boda
> qué galana vas a estar;
> pareces, flor de los montes,
> la mujer de un capitán.
>
> La mujer de un capitán
> se lleva el novio.
> ¡Ya viene con sus bueyes por el tesoro!
>
> El novio
> parece la flor del oro.
> Cuando camina,
> a sus plantas se agrupan las clavellinas.
>
> (*Ibíd.*, 747)

Las flores hacen además referencia al sexo, de acuerdo con la tradición citada, y Lorca nos proporciona al respecto ejemplos tan abundantes, que a su obra se le pueden aplicar sin violencia las palabras que él mismo utilizó para referirse a Góngora, en una conferencia pronunciada en 1926:

> Se puede decir que tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera («La imagen poética de don Luis de Góngora», *OC*, III, 243).

Ya en un poema compuesto en 1918, titulado «Aria de primavera», se lee:

> Tus rosales, Primavera,
> Senos de muchachas son.
> Y tus gloriosos claveles

Labios de muchachas son.
Y tus lirios nazarenos
Ojos de muchachas son.
Ojos lirios que asesinan
A mi pobre corazón.
.....
Metempsicosis extrañas
De una carne a una flor.
Esas rosas que se ocultan
Entre el ramaje temblón,
Cálidas y reposadas,
Marfil y oro su color,
Son como un eco de sexos
De vírgenes sin amor
Que lánguidas se tornaron
De mujer a sexo flor.
Y esas peonías henchidas,
Lujuria en rosa mayor,
Sexos de mujer potente,
Fecunda, brava, feroz.
¡Primavera de los valles,
Asómate a tu balcón! [64]

Y en la obra posterior, las imágenes se diversifican y se tornan más explícitas. Así, en el romance de «Thamar y Amnón», hasta el tacto de la joven llega el eco de su intimidad sin desflorar, y su hermano exclama:

Thamar, en tus pechos altos
hay dos peces que me llaman,
y en las yemas de tus dedos
rumor de rosa encerrada.

(*RG*, I, 441)

Dos versos, estos últimos, cuyo significado queda aun más claro si leemos estos otros, luego tachados y sustituidos por los de la versión definitiva:

---

[64] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, pp. 230-236.

Déjame romper el vidrio
de tus rosas congeladas [65].

Y tras la violación:

Alrededor de Thamar
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada.

(*RG*, I, 441)

En el romance de «Preciosa y el aire», la virginidad de la niña es una flor azulada y fría [66], ante la que el viento implora:

Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

(*RG*, I, 396)

La impotencia para el amor heterosexual es el referente más probable de los versos de «Infancia y muerte», en que Federico [67] es el «niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida» (*OC*, I, 1.048). En el primer acto de *Así que pasen cinco años*, el Maniquí pide al Joven que busque una mujer a la que amar:

...y entrégamela desnuda,
para que mis sedas puedan,

---

[65] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Autógrafos. Facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas*, prólogo, transcripción y notas de Rafael Martínez Nadal, Oxford, Dolphin Books, 1975, pp. 186-187.

[66] JAROSLAW M. FLYS, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 1955, p. 164.

[67] Aunque el nombre está borrado, en el manuscrito, en efecto, se lee «Federico vencido...» (FEDERICO GARCÍA LORCA, *Manuscritos neoyorquinos. «Poeta en Nueva York» y otras hojas y poemas*, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Tabapress y Fundación García Lorca, 1990, pp. 220-221).

hilo a hilo y una a una,
abrir la rosa que cubre
su vientre de carne rubia.

(*APCA*, II, 556)

Muy claro es el valor sexual que adoptan las flores en la canción de las lavanderas de *Yerma:*

Por el monte ya llega
mi marido a comer.
Él me trae una rosa
y yo le doy tres.
.....
Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelíes rojos y él rojo alhelí.
Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre del segador.

(*Y*, II, 837-838)

En la danza final del mismo drama:

Los maridos son toros,
el varón siempre manda,
y las romeras flores
para aquél que las gana.

(*Ibíd.*, 872)

Para estimular la unión de la pareja, el coro grita al Macho, en la misma escena:

¡Dale ya con el cuerno!
¡Con la rosa y la danza!
¡Ay, cómo se cimbrea la casada!

(*Ibíd.*, 872)

Y en *La casa de Bernarda Alba,* los segadores recorren las calles del pueblo cantando:

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo,
el segador pide rosas
para adornar su sombrero[68].

(*CBA*, II, 1021)

Las flores pueden sustituir a los muslos, uno de los referentes más originales y constantes del erotismo lorquiano[69], como sucede en el «Romance de la pena negra» (*RG*, I, 409), cuando Soledad recita:

¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache, carne y ropa.
¡Ay mis camisas de hilo!
¡Ay mis muslos de amapola!

---

[68] La intención obscena de la canción que los segadores entonan, queda patente a la luz de algunos de los símbolos oníricos estudiados por Freud: el sombrero, por ejemplo, es una representación del sexo masculino, mientras que la habitación sustituye en los sueños al cuerpo de la mujer, y las ventanas y puertas a sus orificios (SIGMUND FREUD, *La interpretación*, vol. II, pp. 198-199; e *Introducción*, p. 169); y en cuanto a la significación de las puertas y las ventanas en *La casa de Bernarda Alba*, como ha indicado MARIE-LISE GAZARIAN, su simbolismo amoroso se refuerza al convertirse en vía de escape hacia la naturaleza exterior, que para Lorca es un símbolo de lo libre y espontáneo («Doors and Windows as a Luring Call of Nature in the Works of Federico García Lorca», en JOSEPH W. ZDENEK (ed.), *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, Rock Hill (South Carolina), Winthrop College, 1980, pp. 73-80). Cfr. también: Tras su noche de bodas, Perlimplín despierta, en los balcones hay «cinco escalas que llegan al suelo», y debajo de los balcones, «cinco sombreros» de otros tantos amantes de Belisa (*ADP*, II, 477). En *Bodas*, la Muchacha 1ª canta: «¡Ay galán, / deja tu sombrero por el olivar!» (*BS*, II, 745). Y en su conferencia sobre las «Canciones de cuna españolas», Federico explica: «Después de todo, ese hombre misterioso que está en la puerta y no debe entrar es el hombre que lleva la cara oculta por el gran sombrero, con quien sueña toda mujer verdadera y desligada» (*OC*, III, 298).

[69] Para la significación sexual de los muslos en la obra de García Lorca, véase FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2ª edic., 1975, p. 65; y JOSÉ LUIS CANO, «Nota sobre una fijación infantil de Lorca: los muslos», *CHA*, 433-434, 1986, pp. 139-144.

Las flores rojas son además metáfora corriente para aludir a la sangre, como veremos con mayor detalle en el capítulo quinto; así, en *Mariana Pineda,* el torero:

> Cinco toros mató; cinco,
> con divisa verde y negra.
> En la punta de su estoque
> cinco flores dejó abiertas.
>
> (*MP,* II, 177)

En la «Canción de jinete»:

> Caballito negro.
> ¿Dónde llevas tu jinete muerto?
> .....
> Caballito frío.
> ¡Qué perfume de flor de cuchillo!
>
> (*C,* I, 307)

Y en los conocidos versos del «Romance sonámbulo»:

> Trescientas rosas morenas
> lleva tu pechera blanca.
> Tu sangre rezuma y huele
> alrededor de tu faja.
>
> (*RG,* I, 401)

En otros casos las flores aluden al corazón, transformado en «azucena» cuando llora abandonado, o en una flor con «pétalos de lujuria», si el deseo le persigue[70]. La flor recuerda a la boca, los labios y la sonrisa en «Palomita blanca», poema inspirado en una copla popular, en que el poeta dialoga con una rosa en la que adivinamos un trasunto de su espíritu, y:

> En los rosales en germen
> Una rosa se entreabrió,

---

[70] Véase antes, pp. 64-65 de este mismo capítulo.

Roja de un color intenso,
Con pétalos como labios
De diosa que no existió.

Fue a besarla mi paloma
Pero la rosa murió.
¡Agonía de mi alma,
Agonía de mi flor! [71]

En «Nocturno de marzo. Encuentro», poema suelto de 1922:

Y yo me voy por unas
perspectivas de ocaso
donde se abren las fuertes
rosas de los labios.

(*OC*, I, 1.022)

Y en la primera escena de *Mariana Pineda*, a la protagonista:

Se le ha puesto la sonrisa casi blanca
como vieja flor abierta en un encaje.

(*MP*, II, 168)

La flor también evoca el pecho de la mujer en el poema titulado «Serenata», cuando:

Por las orillas del río
se está la noche mojando
y en los pechos de Lolita
se mueren de amor los ramos.

(*C*, I, 354)

En «Lluvia», de *Libro de poemas:*

Cuando sobre los campos desciendes lentamente
las rosas de mi pecho con tus sonidos abres.

(«Lluvia», *LP*, I, 35)

---

[71] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 204.

El protagonista de «La casada infiel» explica cómo, tras salir del pueblo:

> En las últimas esquinas
> toqué sus pechos dormidos,
> y se me abrieron de pronto
> como ramos de jacintos.
>
> (*RG*, I, 406)

En la «Fábula y rueda de los tres amigos», de *Poeta en Nueva York*, la «tibia leche encerrada de las recién paridas / agitaba las rosas con un largo dolor blanco» (*PNY*, I, 450-451). Y, en fin, pecho y flor vuelven a encontrarse unidos en la canción de las Manolas, de *Doña Rosita la soltera*, cuando a las tres jóvenes:

> ¿Qué galanes las esperan?
> ¿Bajo qué mirto reposan?
> ¿Qué manos roban perfumes
> a sus dos flores redondas?
>
> (*DRS*, II, 899)

Siembra, germinación, alumbramiento

Junto a las equivalencias metafóricas y el simbolismo de tipo espiritual que hemos estudiado hasta el momento, también la vegetación y el ser humano aparecen estrechamente unidos en nuestra imaginación por un origen, una evolución y un destino similares:

> Las semillas crecen [señalaba Swedenborg] y se convierten en árboles, producen hojas, flores y frutos, en los cuales están contenidas otras semillas, y todo esto se lleva a cabo siguiendo un orden admirable. Es evidente que este proceso tiene su correspondencia con lo que ocurre en el hombre [72].

---

[72] EMANUEL SWEDENBORG, *Cielo e infierno*, p. 37.

Y en efecto, el vegetal y los seres animados surgen de la tierra, que es la madre universal y la dispensadora de la vida, es ella quien los sustenta, y a ella habrán de regresar, para ser acogidos en su seno tras la muerte, de acuerdo con una concepción mítica de la existencia cuyo origen se remonta a los albores de la humanidad[73]. Recordemos que, en el *Génesis,* Dios advierte al primer hombre: «Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado»[74]. Un himno homérico dedicado «A la tierra, Madre de todos», empieza de esta manera:

> Voy a cantar a la Tierra, madre universal, de sólidos cimientos, la más augusta, que nutre en el suelo todo cuanto existe. Cuanto camina por la divina tierra o por el ponto, o cuanto vuela, se nutre de tu exuberancia[75].

Para Esquilo, la tierra es «la que todo lo pare y, después de haberlo criado, lo recibe de nuevo en su seno»[76]. También Plinio señalaba que solamente a la tierra:

> ...entre las cosas y partes de naturaleza, por sus grandíssimos merecimientos dimos venerable renombre de madre. Assí es ella morada de los hombres, como el cielo de Dios; la qual naciendo nos recibe, nacidos, nos alimenta, y una vez salimos a luz, siempre nos sustiene; y últimamente nos abraça en su gremio, quando ya somos desamparados de toda la naturaleza, y entonces mayormente nos cubre como madre[77].

---

[73] Véase MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 250-262; y para la presencia del mito de la madre tierra en Lorca, JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Por un anfibio sendero...». Los espacios simbólicos de Federico García Lorca,* Barcelona, PPU, 1998, pp. 17-30.

[74] *Génesis,* 3, 19, en *Sagrada Biblia,* versión directa de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAC, 37ª edic., 1985, p. 32.

[75] *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia,* introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, BCG, 1978, p. 299.

[76] ESQUILO, *Las Coéforas,* en *Tragedias,* traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, BCG, 1986, p. 452.

[77] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural,* lib. II, cap. 63, traducción, escolios y anotaciones de Gerónimo de la Huerta, Madrid, 1629, y edic. facsímil, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 1982, 2 vols., vol. I, p. 93.

Y Juan Pérez de Moya, en sus comentarios acerca de los mitos de la Antigüedad, explicaba que, entre los paganos, la tierra recibió el nombre de *Tellus*, por «la fuerza semínea que la tierra tiene para criar o parir, porque ella cría todo lo que nace» [78]; y la llamaron madre:

> ...porque luego que los mortales nacemos, ella nos recibe, según la usanza antigua, que dejaban caer en tierra los niños luego que nacían, como en brazos de la general madre, la cual como amorosa madre nos sustenta; y cuando a la muerte nuestros padres naturales nos desechan, ella en su seno, que es la sepultura, nos recibe amorosamente y encierra, por lo cual con razón fue dicha la gran madre y madre de los dioses [79].

Pero la vida no brota del seno de la tierra por sí sola; es necesario el concurso de las fuerzas celestiales, el aire, el sol y la lluvia, para que se produzca la fecundación y el vientre de la tierra dé sus frutos. De ahí que, en numerosos mitos cosmogónicos y antropogónicos, la tierra aparezca como una divinidad femenina y receptora, y su esposo, el cielo, como el dios varón que se une a ella para hacerla fértil. Así lo explicaba Virgilio en sus *Geórgicas:*

> La primavera es cabalmente la que da a las selvas y a los bosques su follaje; en la primavera se esponjan las tierras y reclaman las semillas reproductoras. Entonces el Padre Omnipotente, el Éter, desciende en forma de lluvias fecundantes al seno de su regocijada esposa y, unido a este vasto cuerpo, hace crecer poderosamente todos los gérmenes [80].

También León Hebreo apunta, en el segundo de sus *Diálogos de amor:*

> La tierra es el cuerpo de la primera materia, receptáculo de todas las influencias de su macho, que es el cielo. El agua es la

---

[78] JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosofía secreta de la gentilidad* [1585], edic. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 358.

[79] *Ibíd.*, p. 355.

[80] PUBLIO VIRGILIO MARÓN, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano,* traducción, introducción y notas de Tomás Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, BCG, 1990, pp. 306-307.

> humedad que lo nutre; el aire, el espíritu que la penetra, y el fuego es el calor natural que la atempera y vivifica [...].
>
> El semen que la tierra recibe del cielo es el rocío y el agua de lluvia que, con ayuda de los rayos del sol, de la luna y de los demás planetas y estrellas fijas, engendra en la tierra y en el mar todas las especies e individuos de los cuerpos compuestos, según los cuatro grados de composición de los que ya te he hablado[81].

Pérez de Moya recuerda que en la mitología pagana:

> ...el cielo es entendido como varón o marido, por cuanto tiene virtud activa para engendrar. Y la tierra se entiende como mujer, por tener virtud pasiva para recibir como hembra[82].

Y Lorca también se ha hecho eco de este mito en su *Libro de poemas,* cuando describe la lluvia como:

> ...un besar azul que recibe la Tierra,
> el mito primitivo que vuelve a realizarse.
> El contacto ya frío de cielo y tierra viejos
> con una mansedumbre de atardecer constante.
>
> («Lluvia», *LP,* I, 34)

Si la mente primitiva ha querido ver en el cielo a un hombre y en la tierra a una mujer, unidos sexualmente a través del sol, la lluvia y la germinación de las semillas, parece lógico que también se haya operado el razonamiento inverso, y que la hembra y la matriz hayan sido confundidas con la tierra, el semen masculino con las aguas y los gérmenes, el miembro viril con el arado, y el contacto sexual, con la siembra y otras labores conexas. De esta forma, en la mentalidad del campesino, el buen curso de las faenas agrícolas y la fertilidad de la pareja correrán la misma suerte, en ocasiones mediante influjos recíprocos, y al referirse a la unión, el embarazo y el alumbramiento, se recurrirá a

---

[81] LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor,* traducción de David Romano, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 1986, p. 88.

[82] JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosofía,* pp. 154-155.

expresiones como *sembrar, regar, trabajar, cultivar, florecer,* o sus contrarios —*yermo, seco, marchito, podrido* o *baldío*—, si la fecundación no se produce, de todo lo cual existen numerosas manifestaciones en ámbitos culturales muy diversos, desde la época neolítica hasta nuestros días [83]: «Vuestras mujeres [se lee en el *Corán*] son vuestro campo. Id a vuestro campo cuando queráis» [84]; Esquilo explica que Edipo «sembró el puro campo materno donde él se crió, con lo que osó hacer brotar una raíz llena de sangre» [85]; en una cancioncilla burlesca de bodas transcrita por Margit Frenk:

> Por el valle donde á de arar
> el desposado,
> por el valle donde á de arar
> otro avía arado [86].

En época reciente, en algunos pueblos europeos, las parejas de jóvenes rodaban abrazadas sobre los sembrados en algunas festividades señaladas, con el fin de favorecer la fertilidad y el influjo mutuos [87]; en aldeas de Zamora y Salamanca, los recién casados, unidos por un yugo, fingían trazar algunos surcos durante las fiestas de la boda, con el mismo fin [88]; y en nuestros días, entre los pueblos del Mediterráneo, aún está viva la idea de que el hombre labra el vientre de la esposa y vierte en él la semilla, en la que potencialmente se contienen los rasgos del nuevo ser, mientras que el papel de la mujer, como el de la tierra, es meramente pasivo, y consiste únicamente en proporcionar el terreno y los alimentos necesarios —sangre menstrual o leche—, para la germinación y desarrollo del feto, y su crecimiento tras el parto [89].

---

[83] Véase J. G. FRAZER, *La rama,* pp. 171-175; MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 265-269, y 357-358; y, del mismo autor, *Lo sagrado,* pp. 142 y ss.

[84] *Corán,* II, 223; citamos por la traducción de Joaquín García Bravo, Barcelona, Edicomunicación, 1991, p. 39.

[85] ESQUILO, *Los siete contra Tebas,* en *Tragedias,* edic. cit., p. 452.

[86] MARGIT FRENK, *Corpus,* p. 884, nº 1.821.

[87] J. G. FRAZER, *La rama,* pp. 171-175; y MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 357-358.

[88] ENRIQUE CASAS GASPAR, *Ritos,* pp. 161-162.

[89] Véase A. L. MARASPINI, *The Study of an Italian Village,* La Haya, Mouton, 1968, pp. 154-155; y CAROL DELANEY, «The Meaning of Paternity and the Virgin

Las semejanzas entre la mujer y el campo, dentro de la mentalidad tradicional, no son, por consiguiente, un mero símil o traslación metafórica, sino una verdadera identidad cargada de significado social e incluso religioso, lo cual explica el vigor de estas creencias, que han llegado intactas hasta nuestros días, y el hecho de que Lorca, buen conocedor de las tradiciones campesinas, se haga eco de ellas en algunas de sus obras, sobre todo en las de ambiente rural [90]. Ya en la temprana «Elegía», de *Libro de poemas,* fechada en 1918, el autor describe a la soltera andaluza «como un incensario lleno de deseos», cuyo vientre va quedando oculto tras:

> el velo infecundo que cubre la entraña
> nunca florecida con las vivas rosas
> fruto de los besos.
>
> (*LP,* I, 39)

Aunque:

> Como Ceres dieras tus espigas de oro
> si el amor dormido tu cuerpo tocara,
> y como la Virgen María pudieras
> brotar de tus senos otra vía láctea.
>
> *(Ibíd.)*

En la «Casida de la mujer tendida», de *Diván del Tamarit*:

> Verte desnuda es recordar la tierra.
> La tierra lisa, limpia de caballos.
> La tierra sin un junco, forma pura
> cerrada al porvenir: confín de plata.
>
> (*DT,* I, 592)

Birth Debate», *Man,* 21, 1986, pp. 494-513, para Turquía. Citados ambos en JOAN FRIGOLÉ, *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca,* Barcelona, Muchnik, 1995, pp. 68-71.

[90] Véase, a propósito del tema, JOAN FRIGOLÉ, *ibíd.,* pp. 58 y ss.; y JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Por un anfibio sendero...»,* pp. 17-30.

En esta misma composición, el vientre de la mujer es «una lucha de raíces» *(ibíd.)*, con lo cual se alude no sólo al vello que recubre el pubis, que en el martirio de Olalla tiene esa misma consistencia vegetal[91], sino también al humus y a la matriz en que la vida se arraiga.

En *Bodas de sangre*, sobre todo, la unión de la pareja y las ceremonias que acompañan a la boda, provocan el mismo júbilo que una cosecha abundante:

> ¿Mal día? El único bueno. Para mí fue como una herencia. [...] Es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos (*BS*, II, 768).

En los momentos previos a los esponsales, las canciones imaginan a la joven rodeada de un vergel lleno de signos de fertilidad:

> ¡Despierte la novia!
> Que despierte
> con el ramo verde
> del amor florido.
> ¡Que despierte
> por el tronco y la rama
> de los laureles!
>
> (*Ibíd.*, 745)

La llegada de la descendencia se explica con los mismos términos que el labriego emplea para referirse a los trabajos del campo:

> Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos (*ibíd.*, 756).

Y comentando la cantidad de parientes que han acudido a la boda, la Madre explica:

> MADRE
> Ramas enteras de familias han venido.

---

[91] «Su sexo tiembla enredado / como un pájaro en las zarzas» (*RG*, I, 434).

NOVIO
Gente que no salía de su casa.
MADRE
Tu padre sembró mucho y ahora lo recoges tú (*ibíd.*, 758).

También en *Yerma* [92], la fertilidad de la mujer aparece constantemente asociada con la tierra, la germinación y el desarrollo de los vegetales:

> Pero tú has de venir, amor, mi niño,
> porque el agua da sal, la tierra fruta,
> y nuestro vientre guarda tiernos hijos,
> como la nube lleva dulce lluvia.

Canta la protagonista en el segundo acto (*Y*, II, 847); y hablando con María, que se encuentra embarazada:

> ¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura! *(ibíd.)*.

En las oraciones con que se intenta propiciar la fecundidad, en la romería del último acto, la maternidad es comparada con la suerte de la flor, que, una vez ha abandonado el capullo, se ensancha hasta alcanzar su plenitud, de acuerdo con una idea presente en ciertas supersticiones [93]:

---

[92] Para la presencia de estas ideas en *Yerma*, véase CALVIN CANNON, «The Imagery of Lorca's *Yerma*», *MLQ*, XXI, 1960, pp. 122-130, especialmente pp. 127-128; y GWYNNE EDWARDS, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 1983, pp. 226-285.

[93] Nos referimos a la llamada rosa de Jericó, que, según la creencia popular, puesta en agua sigue un proceso análogo al del alumbramiento: «Es bueno tener una rosa de Jericó en la habitación de una mujer que vaya a dar a luz, pues a medida que la rosa se abre en el agua se adelanta con mayor facilidad el parto», explica, a propósito de Andalucía, ALEJANDRO GUICHOT y SIERRA (*Supersticiones populares andaluzas*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, pp. 138-139). La misma costumbre aparece recogida por ANTONIO LIMÓN DELGADO (*Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pp. 48-49). Y en Cataluña:

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.
.....
Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita.
Escucha a la penitente
de tu santa romería.
Abre tu rosa en mi carne
aunque tenga mil espinas.
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.
Sobre mi carne marchita,
la rosa de maravilla.

(*Ibíd.*, 868-869)

Y cuando la ley de la naturaleza no se cumple, la mujer estéril no tendrá mayor consideración, ante sus propios ojos y los de la sociedad, que los terrenos baldíos o los matorrales secos: «La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos», explica la protagonista hablando con María (*ibíd.*, 847). A continuación añade:

> Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño (*ibíd.*, 848).

Y en la última escena del drama, Yerma tendrá que escuchar de labios de la Vieja las palabras temibles y aborrecidas:

«De la rosa de Jericó, dita també *rosa de les prenyades,* hom creu que, posant-la en aigua a la cambra d'una dona que va de part, es desclou mentre duren els dolors, i que així que s'ha produït el deslliurament es torna a cloure. Una altra creença assegura que ja abans del moment anuncia el curs que seguirà l'infantament: si així que hom la posa en aigua s'obre, el part serà ràpid i feliç; si es mig desclou, serà difícil, però acabarà bé; si ho fa lentament, serà llarg, i si la flor no arriba a obrir-se, el part serà dolent i de mal resultat» (JOAN AMADES, *Folklore,* vol. III, p. 1173).

> Pues sigue así. Por tu gusto es. Como los cardos del secano, pinchosa, marchita (*ibíd.*, 875).

No olvidemos, sin embargo, que esas flores que Yerma quiere sentir abiertas en sus entrañas, igual que las semillas que hay en ellas, son vida, pero vida en germen, embrión y posibilidad de ser, antes que actualización y cumplimiento, por lo que en ocasiones suscitan en algunas páginas de nuestro autor sentimientos de nostalgia y frustración, sobre todo cuando aquel ser en potencia no llega a la plenitud. Ya en las «Palabras de justificación» de *Libro de poemas,* el escritor, principiante aún, justifica la aparición de su obra con las siguientes palabras:

> Se hermana el nacimiento de cada una de estas poesías que tienes en tus manos, lector, al propio nacer de un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor (*LP,* I, 5).

Y en una entrevista realizada con motivo de una representación de *La zapatera prodigiosa* [94]:

> El dato más característico de la Zapaterilla loca es que no tiene más amistad que la de una niña pequeña, compendio de ternura y símbolo de las cosas que están en semilla y tienen todavía muy lejana su voluntad de flor (*OC,* III, 404).

Estas flores sin abrir, y las semillas que no logran germinar, como símbolo de las posibilidades maltrechas y las ilusiones no realizadas, son también frecuentes en la lírica de Lorca. Así, en la composición titulada «Árbol de canción», la protagonista vuela tras una ilusión o un sueño indefinido:

> Caña de voz y gesto,
> una vez y otra vez
> tiembla sin esperanza
> en el aire de ayer.

---

[94] «La zapatera prodigiosa», *La Nación,* Buenos Aires, 30 de noviembre de 1933.

La niña suspirando
lo quería coger;
pero llegaba siempre
un minuto después.

Y al final de la historia:

Mira cómo se mece
una y otra vez,
virgen de flor y rama,
en el aire de ayer.

(*C*, I, 334)

En «Abandono», de *Suites:*

¡Dios mío, he venido con
la semilla de las preguntas!
Las sembré y no florecieron.

(Un grillo canta
bajo la luna).

¡Dios mío, he llegado con
las corolas de las respuestas,
pero el viento no las deshoja!

(*S*, I, 825)

En uno de los poemas que forman la llamada «Suite del regreso», el poeta quisiera desandar la ruta de la existencia y regresar a la flor, al brote del manantial y la quietud de la aurora: «¡Quiero morirme siendo / amanecer! / ¡Quiero morirme siendo / ayer!» («El regreso», *S*, I, 743); y en otra de las composiciones del grupo:

Quiero volver a la infancia.
Y de la infancia a la sombra.

¿Te vas, ruiseñor?
Vete.
Quiero volver a la sombra.
Y de la sombra a la flor.

(«Recodo», *S*, I, 746)

Fundamental, dentro del tema que ahora comentamos, es el conjunto de poemas titulado «El jardín de las toronjas de luna», y más tarde «En el bosque de las toronjas de luna», sección de *Suites* acerca de la cual el propio autor explicaba lo siguiente, en una carta dirigida a José de Ciria y Escalante en julio de 1923:

> Mi jardín es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido; el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido (*OC*, III, 810).

Y en el «Prólogo» que antecede a los poemas:

> Pobre y tranquilo, quiero visitar el mundo extático donde viven todas mis posibilidades y paisajes perdidos. Quiero entrar, frío pero agudo, en el jardín de las simientes no florecidas y de las teorías ciegas, en busca del amor que no tuve pero que era mío (*S*, I, 901).

Y en ese jardín de las posibilidades que no se vieron cumplidas, las flores y las semillas ocupan un lugar privilegiado, como símbolo de lo que nunca ha de ser. Así, en «Encuentro», las fuerzas de la naturaleza responsables de la fecundación y de la vida, la luz y el agua, se hallan todavía en flor, igual que los dos hablantes, su amor y su descendencia:

YO
Enlazados por la misma brisa
frente a frente ¡no nos conocimos!
ELLA
El ramaje se espesa, vete pronto.
¡Ninguno de los dos hemos nacido!
Flor de sol.
Flor de río.
(*S*, I, 921)

Y en otro de los poemas del grupo:

Dentro de mis ojos
se abre el campo hermético

de las simientes que
no florecieron.

Cada semilla piensa
un árbol genealógico
que cubre todo el cielo
de tallos y racimos.

Por el aire se extienden
vegetaciones increíbles.
Ramas negras y grandes.
Rosas color ceniza.

(«Perspectiva», *S*, I, 906)

Tala, siega, muerte

Entre las similitudes que pueden observarse entre el devenir del ser humano y la evolución del vegetal, aun resaltan más, si cabe, las que atañen al declive de uno y otro, y a su inevitable ocaso hasta volver a la tierra de la que ambos emergieron: como si el hombre quisiera ver su suerte ligada a la de las plantas incluso en el momento de su despedida. Términos como *secarse, deshojarse, marchitarse, quedar mustio,* y las imágenes con ellos relacionadas —ramos secos, frondas desnudas, árboles caídos, flores ajadas y rotas, pétalos separados de su cáliz—, han sido corrientes en la lengua hablada y en la poesía universal, para expresar estados de tristeza y abandono, según vimos[95], y para simbolizar con ellos la llegada de la muerte, y con tal significado abundan en los escritos de Lorca. Así, en *Mariana Pineda,* al contemplar el llanto de la protagonista, que aguarda para subir al cadalso, la Novicia 2ª exclama:

¡Su cuello es maravilloso!

.....

Cuando lloraba
me pareció que se le iba
a deshojar en la falda.

(*MP*, II, 263)

[95] Véase antes, pp. 60-62.

Mientras que al ser fusilado el general Torrijos:

> La muerte, con ser la muerte,
> no deshojó su sonrisa.
>
> (*Ibíd.*, 226)

La Novia de *Así que pasen cinco años,* que acaba de emparejarse con un jugador de Rugby, evoca la frialdad y el apartamiento de su prometido con términos como los que hemos citado, y que no sólo recuerdan el desenlace del drama, sino también el desamor y la muerte, como si ambos conceptos fueran uno solo:

> ...Mi novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas, eran como labios secos (*APCA*, II, 533).

En la «Canción de la muerte pequeña», perteneciente al libro inacabado e inédito titulado *Tierra y luna,* del ciclo neoyorquino, la escena tiene lugar en un «prado mortal de lunas / y sangre bajo tierra», y allí:

> Sola mi mano izquierda
> atravesaba montes
> sin fin de flores secas.
>
> (*OC*, I, 1062)

Y esa misma imagen aparece en la última escena de *Bodas,* puesta en boca de la Madre:

> ¿No hay nadie aquí? *(Se lleva las manos a la frente).* Debía contestarme mi hijo. Pero mi hijo es ya un brazado de flores secas. Mi hijo es ya una voz oscura detrás de los montes (*BS*, II, 794).

La muerte violenta, que con tanta frecuencia acecha a los personajes lorquianos, tiene también su equivalencia exacta en el mundo vegetal, en que los tallos tronchados o las flores rotas nos recuerdan la fragilidad de la existencia, al borde siempre de una extinción brutal. Así, en *Impresiones y paisajes*:

Los segadores, con las guadañas, dan muerte a las espigas, entre las cuales enseñan las amapolas la tela antigua de su flor (*IP*, III, 29).

En un poema juvenil titulado «Tarde de abril», la poesía brota del pecho del hablante, y le lleva a meditar sobre lo que le rodea, entre otras cosas:

En la flor que tiembla sobre su ramaje
Porque la guadaña
La va a destrozar[96].

En «Espigas», de *Libro de poemas*:

El trigal se ha entregado a la muerte.
Ya las hoces cortan las espigas.

(*LP*, I, 120)

En «Noviembre», del mismo libro, la melancolía del otoño y del día de difuntos se acentúa con las siguientes imágenes:

Los verdes cipreses
guardaban su alma
arrugada por el viento,
y las palabras como guadañas
segaban almas de flores.

(*LP*, I, 69)

Y años más tarde, en los poemas y dramas del ciclo neoyorquino, la evocación de la siega, o los tallos mutilados, servirán por sí solos para despertar en el alma del lector el recuerdo de la muerte. Así, en el poema dedicado a «El rey de Harlem», la esclavitud y la alienación de la raza negra suceden en un paisaje en que:

Médulas y corolas componían sobre las nubes
un desierto de tallos sin una sola rosa.

(*PNY*, I, 462)

---

[96] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 216.

Y en el titulado «Asesinato», según vimos, la muerte llega silenciosa, casi imperceptible:

> Una grieta en la mejilla.
> ¡Eso es todo!
> Una uña que aprieta el tallo.
> .....
> Y el mar deja de moverse.
>
> («Asesinato», *PNY*, I, 477)

La Figura de pámpanos, de *El público*, siente «un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo por diminuto que sea» (*EP*, II, 615); y el Viejo de *Así que pasen cinco años*, explica el paso del tiempo y la llegada acelerada de la muerte con las siguientes palabras:

> Los trajes se rompen, las anclas se oxidan y vamos adelante [....] Se hunden las casas [....] Se apagan los ojos y una hoz muy afilada siega los juncos de las orillas (*APCA*, II, 528).

En efecto, los segadores, las hoces y las guadañas se han utilizado hasta la saciedad para visualizar la idea de la muerte, y Federico, partiendo de esta imaginería de tipo tradicional, lleva más allá las equivalencias metafóricas, hasta convertir a muchos de sus personajes en tallos, espigas o flores, segados o tronchados brutalmente. En *Mariana Pineda*, por ejemplo, una niña anuncia el final de la protagonista de esta forma:

> Como lirio cortaron el lirio,
> como rosa cortaron la flor,
> como lirio cortaron el lirio,
> más hermosa su alma quedó.
>
> (*MP*, II, 166)

En el «Diálogo del Amargo», «Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba» (*PCJ*, I, 236). Antes de morir, Antoñito Camborio exclama, ya sin esperanza:

¡Ay Federico García,
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.

(*RG*, I, 420)

En «Muerto de amor»:

Tristes mujeres del valle
bajaban su sangre de hombre,
tranquila de flor cortada
y amarga de muslo joven

(*RG*, I, 422)

Una imagen que nos trae a la memoria los versos de la Egloga III de Garcilaso, en que al fallecer Elisa, las ninfas:

Todas, con el cabello desparcido,
lloraban una ninfa delicada
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada[97].

Tras morir, el Novio y Leonardo quedan convertidos en «Flores rotas los ojos, y sus dientes, / dos puñados de nieve endurecida» (*BS*, II, 793); y en la misma escena, la Novia exclama, dirigiéndose a la Madre:

> Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos. (*A la* MADRE) Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos [...]. Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto (*ibíd.*, 795-796).

Si la muerte puede venir sugerida por una flor mutilada, o por la guadaña abatiendo las espigas, su aparición se tornará más dramática si

---

[97] GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edic. de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2ª edic., 1972, p. 202.

quienes la evocan son los árboles, cuyo espíritu y aspecto antropomórfico ya nos son bien conocidos. Y en efecto, en numerosas culturas primitivas, talar un tronco es destruir una vida similar a la del hombre, tanto, que en ocasiones es posible escuchar los gemidos de los árboles golpeados por el hacha, o incluso verlos sangrar [98]. Ya Plinio había observado que:

> ...en todo el cuerpo de los árboles, como en el de los demás animales, ay cuero, sangre, carne, nervios, venas, huessos, y médulas. En lugar de cuero tienen corteza [99].

En Cataluña, entre los labriegos, igual que en otros lugares, ha pervivido una cierta actitud reverencial hacia el árbol, y la idea de que «tallar un arbre és com matar un home» [100]. En el cancionero popular:

> Cuando se arranca una rama,
> el tronco siente dolor;
> las raíces lloran sangre,
> de luto viste la flor [101].

Y Schiller recogió tales creencias, presentes en toda Europa, en su *Guillermo Tell,* en cuyo acto tercero asistimos al siguiente diálogo del protagonista con su hijo:

> WALTER
>
> (*Señalando al Bamberg.*) Padre, ¿es verdad que en aquella montaña los árboles echan sangre cuando se los corta con el hacha?
>
> TELL
>
> ¿Quién lo dice, hijo?

---

[98] J. G. FRAZER, *La rama,* pp. 145-146.

[99] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural,* lib. XVI, cap. 38, edic. cit., vol. II, p. 107.

[100] JOAN AMADES, *Folklore,* vol. III, p. 1120.

[101] *Cancionero del campo,* edic. de Bonifacio Gil, Madrid, Taurus, Temas de España, 1982, p. 54.

WALTER

El pastor. Dice que los árboles están hechizados y que a la persona que los hiere le crecerá la mano y se le saldrá de la tumba [102].

De la misma manera, el árbol derribado violentamente ha servido en muchas ocasiones para representar poéticamente la muerte del ser humano. Petrarca, por ejemplo, comienza su soneto CCCXVIII con estos versos:

Al cader d'una pianta che si svelse
come quella che ferro o vento sterpe,
spargento a terra le sue spoglie excelse,
mostrando al sol la sua squalita sterpe [103].

Y Garcilaso de la Vega usó la misma metáfora en su soneto XXV, al evocar la muerte de la amada y quejarse de los hados:

¡Oh hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste'l árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores [104].

La evocación simbólica de la muerte mediante la imagen de las ramas rotas y los árboles cortados, parece haber sido en Lorca una obsesión, como lo demuestra la presencia de esta imagen a lo largo de su obra. Así, ya en un poema fechado en julio de 1918:

Dos álamos en tierra derribados
Enseñan sus heridas rezumantes
De su sangre y su dulce olor casto [105].

---

[102] FRIEDRICH SCHILLER, *Guillermo Tell,* en *Teatro completo,* traducción del alemán por Rafael Cansinos Asséns y Manuel Tamayo, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1.092.

[103] «Al ver caer un árbol, desgajado / como aquél al que arranca viento o hierro, / esparciendo por tierra sus despojos / y a la luz enseñando sus raíces» (FRANCESCO PETRARCA, *Cancionero,* edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols., vol. II, pp. 902-903).

[104] GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías,* ed. cit., p. 61.

[105] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* p. 377.

«¡Ay, quién tala mis bosques / dorados y floridos!», exclama el nido en una composición de *Libro de poemas* («Nido», *LP,* I, 145). En *Canciones,* el naranjo seco ruega al hombre que acelere su final, para no ver su desnudez repetida sobre el espejo del agua:

Leñador.
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas

¿Por qué nací entre espejos?
El día me da vueltas.
Y la noche me copia
en todas sus estrellas.

Quiero vivir sin verme.

(«Canción del naranjo
seco», *C,* I, 389)

En «Cortaron tres árboles», en cambio, es el agua quien se quedará desnuda cuando los árboles caigan abatidos:

Eran tres.
(Vino el día con sus hachas).
Eran dos.
(Alas rastreras de plata).
Era uno.
Era ninguno.
(Se quedó desnuda el agua).

(*C,* I, 288)

Entre las imágenes de *Poeta en Nueva York,* resultan particularmente sobrecogedoras las de «Vuelta de paseo», la composición con que se abre el poemario, y, de manera especial, el «árbol de muñones que no canta» (*PNY,* I, 447), que con su silencio y sus miembros mutilados, evoca de una forma descarnada nuestra condición mortal[106]. Y en

[106] Véase CHARLES MARCILLY, *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à «Poeta en Nueva York» de Federico García Lorca,* París, Ediciones Hispanoamericanas, 1962, p. 9.

los últimos versos, terribles, de la «Casida de los ramos», de *Diván del Tamarit*, el poeta, convertido en árbol y presintiendo la llegada de la muerte, anuncia:

> Por las arboledas del Tamarit
> hay muchos niños de velado rostro
> a esperar que se caigan mis ramos,
> a esperar que se quiebren ellos solos.
>
> (*DT*, I, 591)

Aunque no siempre es la muerte quien provoca la quiebra de los ramajes, la caída de los troncos, y, en definitiva, la destrucción de la vida. También el amor, con su poder enajenante y aniquilador, se alía en ocasiones con la muerte, especialmente cuando no es correspondido, para provocar la ruina. Así, en «Ritmo de otoño», el hablante pide «Amor», aun riesgo de expirar, anegado en la pasión devastadora:

> Sin terror y sin miedo ante la muerte,
> escarchado de amor y de lirismo,
> aunque me hiera el rayo como al árbol
> y me quede sin hojas y sin grito.
>
> (*LP*, I, 142)

Y en el «Soneto de la dulce queja», en lugar de la caída brutal de los ramajes del alma que el desamor trae consigo, el protagonista querría deshojarse lentamente en un otoño sin fin, a orillas del ser amado:

> Tengo miedo a perder la maravilla
> de tus ojos de estatua, y el acento
> que de noche me pone en la mejila
> la solitaria rosa de tu aliento.
>
> Tengo pena de ser en esta orilla
> tronco sin ramas; y lo que más siento
> es no tener la flor, pulpa o arcilla,
> para el gusano de mi sufrimiento.
>
> Si tú eres el tesoro oculto mío,
> si eres mi cruz y mi dolor mojado,
> si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.

(*OC*, I, 940)

Debido a las similitudes que hemos observado entre la desaparición cruenta de los hombres y la de los árboles, Federico ha preferido usar la imagen del leñador para simbolizar la muerte violenta [107], sin prescindir, como vimos, de la figura tradicional del segador y su guadaña, mucho más utilizada y conocida. Ya en *Elenita,* un romance dramático, inédito hasta hace poco, en el que de manera embrionaria Federico recoge muchos de los motivos y símbolos de su obra posterior, el leñador, aliado de la luna y de su embrujo mortal [108], visita en sueños a la protagonista, en una escena que recuerda al momento culminante del drama *Bodas de sangre* [109]. En el *Maleficio de la mariposa,* el odioso Alacranito:

> ...es un viejo leñador que vive en el bosque y que frecuentemente baja al pueblo a emborracharse. Es glotón insaciable y mala persona. Habla con voz aguardentosa (*MP,* II, 27).

---

[107] R. MARTÍNEZ NADAL, *El Público,* pp. 74 y ss.; y RUPERT C. ALLEN, *Psyche and Symbol in the Theatre of Federico García Lorca. Perlimplín, Yerma, Blood Wedding,* Austin, University of Texas Press, 1974, p. 206.

[108] Véase, entre la abundante bibliografía dedicada al tema, GUSTAVO CORREA, «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *PMLA,* LXXII, 1957, 1.060-1.084; ÁNGEL ÁLVAREZ DE MIRANDA, *La metáfora,* pp. 41 y ss.; JOSETTE BLANQUAT, «La lune manichéenne dans la mythologie du *Romancero gitano*», *RLC,* XXXVIII, 1964, 376-399; CARLOS RAMOS GIL, *Claves,* pp. 231-258; CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca,* pp. 129-152; EGON HUBER, *García Lorca. Weltbild und metaphorische Darstellung,* München, Fink Verlag, 1967, pp. 35-44; JAVIER HERRERO, «The Horned Moon, Queen of the Waters, Images of Death in Lorca», en C. BRIAN MORRIS (ed.), *«Cuando yo me muera...». Essays in Memory of Federico García Lorca,* Lanham, University Press of America, 1988, pp. 147-157; y, del mismo autor, «The Spider-Moon: The Origin of Lorca's Lunar Myth», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper,* Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 147-162.

[109] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro inédito,* pp. 397 y ss.

En el ciclo de dramas y poemas neoyorquinos, sobre todo, y en las obras posteriores, la presencia de la muerte es más intensa, y más inquietante la imagen que comentamos. En «El rey de Harlem», por ejemplo, «el leñador no sabe cuándo expiran / los clamorosos árboles que corta» (*PNY*, I, 462). En «Crucifixión»:

> La muchedumbre cerraba las puertas
> y la lluvia bajaba por las calles decidida a mojar el corazón
> mientras la tarde se puso turbia de latidos y leñadores
> y la oscura ciudad agonizaba bajo el martillo de los carpinteros.
>
> (*PNY*, I, 545)

En el tercer acto de *Bodas*, los leñadores, precursores de una muerte que ya ronda a los amantes, comentan: «Un árbol de cuarenta ramas. Lo cortaremos pronto» (*BS*, II, 775); tras lo cual entra en escena la luna, «un leñador joven con la cara blanca» (*ibíd.*, 776), que canta, moviéndose entre los troncos:

> No quiero sombras. Mis rayos
> han de entrar en todas partes,
> y haya en los troncos oscuros
> un rumor de claridades,
> para que esta noche tengan
> mis mejillas dulce sangre,
> y los juncos agrupados
> en los anchos pies del aire.
>
> (*Ibíd.*, 777)

Al final intervendrá la muerte, vestida de mendiga, que tronchará despiadada los ramajes de los protagonistas, apagando su verdor, a pesar de los ruegos de los leñadores:

> ¡Ay muerte que sales!
> Muerte de las hojas grandes.
> ¡No abras el chorro de la sangre!
> ¡Ay muerte sola!
> Muerte de las secas hojas.
> ¡No cubras de flores la boda!

¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.
¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama!

(*BS*, II, 782)

Y en la *Comedia sin título*, que Federico dejó sin concluir, vuelve a aparecer la luna con los mismos atributos:

Entra en escena un LEÑADOR con la cara completamente blanca, un haz de leña al hombro y un farolito en la mano (*CST*, II, 1.087).

Y a continuación recita:

El aire es para mí luna de octubre,
ni pájaro, ni flecha, ni suspiro.
Los hombres dormirán. Las hierbas mueren.
¡Sólo vive la plata de mi anillo!

(*Ibíd.*, 1.088)

En la sección titulada «Carne», de la «Oda al Santísimo Sacramento», tras el primer pecado de los hombres, «el hacha por el bosque daba normas de viento» (*OC*, I, 967). Y, en efecto, el viento es en muchas ocasiones quien ejerce funciones de leñador, o de imprevisto heraldo de la muerte [110]:

El viento explora cautelosamente
qué viejo tronco tenderá mañana.
El viento: con la luna en su alta frente
escrito por el pájaro y la rana.

El viento como arcángel sin historia
tendrá sobre el gran álamo que espía,
después de largo acecho, la victoria.

[110] Para el viento como símbolo y ejecutor de la muerte en la obra de García Lorca, véase JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Por un anfibio sendero...»*, pp. 291-303.

Leemos en un soneto compuesto hacia 1923 (*OC*, I, 928). En el «Poema doble del lago Eden», de *Poeta en Nueva York:*

> Esos perros marinos se persiguen
> y el viento acecha troncos descuidados.
>
> (*PNY*, I, 490)

Y en el «Vals de las ramas», del mismo libro:

> Será el cielo para el viento
> duro como una pared
> y las ramas desgajadas
> se irán bailando con él.
>
> (*PNY*, I, 538)

Otras veces son los gusanos quienes sustituyen a los leñadores en su labor destructora [111]: también ellos socavan la vida del vegetal, vierten su savia y aniquilan sus tejidos con tenacidad cruel, y en los escritos de Lorca simbolizan, no sólo el envejecimiento, la podredumbre o la mutilación, sino también la muerte. Así, en una composición de *Libro de poemas:*

> Otras almas tienen
> dolientes espectros
> de pasiones. Frutas
> con gusanos. Ecos
> de una voz quemada
> que viene de lejos
> como una corriente
> de sombra.
>
> («Hay almas que
> tienen», *LP*, I, 84)

---

[111] Véase R. MARTÍNEZ NADAL, *El Público*, pp. 74 y ss.; y GLORIA BIGLINO, «Microfauna lorchiana», en GABRIELE MORELLI (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena Editore, 1988, pp. 185-219, y especialmente pp. 209 y ss.

La significación mortal de los gusanos resulta evidente en «El último paseo del filósofo», del libro de *Suites:*

Newton
paseaba.

La muerte lo iba siguiendo
rasgueando su guitarra.

Newton
paseaba.

Los gusanos roían
su manzana.

(*S*, I, 794)

Hablando sobre los artistas con capacidad renovadora, en un homenaje a Lola Membrives, en marzo de 1934, Federico recuerda que:

> Cuando los impresionistas hacen una papilla de luz con los paisajes, Cézanne levanta muros definitivos y pinta manzanas eternas donde no penetrará jamás el aterido gusano (*OC*, III, 451).

La imagen del gusano aparece con frecuencia en los versos de *Poeta en Nueva York:*

Allí no llega la escarcha de los ojos apagados
ni el mugido del árbol asesinado por la oruga.
Allí todas las formas guardan entrelazadas
una sola expresión frenética de avance.

Exclama el hablante en «Cielo vivo», tras situarse en un espacio soñado en que la muerte no ejerce su imperio (*PNY*, I, 491). En «Iglesia abandonada», el templo queda vacío en un mundo sobre el que acecha la muerte, y en el que las viejas ceremonias han perdido su significado:

Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.

(*PNY*, I, 464)

Mientras que en «Nocturno del hueco», el aire, que antes hería y aniquilaba, ejerce efectos benéficos, y así:

> Puede el aire arrancar los caracoles
> muertos sobre el pulmón del elefante
> y soplar los gusanos ateridos
> de las yemas de luz o las manzanas.
>
> (*PNY*, I, 504)

En el cuadro tercero de *El público*, Julieta evoca con estas palabras los paisajes que se abren tras la muerte:

> Playa de los gusanos leñadores
> y delfín de cristal por los cerezos.
> ¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina!
> ¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!
>
> (*EP*, II, 628)

En la misma escena, la luna busca cómplices para ejecutar, igual que en otros pasajes, sus funciones destructoras:

> La luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas antorchas para entrar en el interior de las cerezas (*ibíd.*, 631).

Y en el cuadro quinto, la luna, los gusanos y la actividad demoledora de los leñadores, vuelven a asociarse en la intervención del Estudiante 2:

> Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos (*ibíd.*, 653).

Muerte y humus

Pero la relación y las similitudes entre los seres humanos y los vegetales, no terminan con la muerte. Al expirar, el hombre vuelve a la

tierra que un día le vio nacer, y mezclándose con ella, se confunde con el humus en que los árboles, los arbustos y las flores hincan sus raíces y procuran sustentarse. Así lo recordaba la Madre en la última escena de *Bodas de sangre,* al afirmar que sus familiares muertos sólo tienen un «lecho de tierra» (*BS,* II, 794), tras lo cual exclama:

> Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar (*ibíd.,* 797).

La muerte, como es sabido, era para Federico una obsesión, no sólo en lo que tiene de tránsito hacia el misterio, o de final incomprensible y odioso, sino, sobre todo, en sus aspectos más tétricos: la destrucción de los cuerpos, la podredumbre, el hedor, la vegetación salvaje que vive a expensas de nuestros despojos [112]. Esta vida vegetal que nace sobre los cuerpos enterrados, aparece en ocasiones con un aura de belleza, como ocurre en el poema «Elegía», cuyo tema central es la frustración y las posibilidades no realizadas de la mujer célibe, y en cuyos últimos versos, tras morir la protagonista:

> Tu cuerpo irá a la tumba intacto de emociones.
> Sobre la oscura tierra brotará una alborada.
> De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos,
> y de tus senos, rosas como la nieve blancas.
>
> (*LP*, I, 41)

En la mayoría de los casos, sin embargo, las plantas y hierbas que nacen de la muerte tienen un aspecto terrible y amenazador, y contribuyen a acrecentar el sufrimiento de los seres derribados, recluidos para siempre en parajes subterráneos. Así ocurre en Nueva York, cuando el mascarón macabro da comienzo a su terrible danza:

---

[112] Véase, a propósito de los sufrimientos tras la muerte y la vida de los muertos en la obra de García Lorca, ANDRÉ BELAMICH, *Lorca,* Paris, Gallimard, 2ª edic., 1983, pp. 68-74; MIGUEL GARCÍA POSADA, «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca», *1616,* I, 1978, pp. 109-118; y JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Por un anfibio sendero...»,* pp. 31-39.

Era el momento de las cosas secas,
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.

Era la gran reunión de los animales muertos,
traspasados por las espadas de la luz;
la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

(«Danza de la muerte», *PNY*, I, 469)

Imágenes parecidas y sensaciones idénticas hallamos en el dibujo de Lorca titulado «Busto de hombre muerto» [113], realizado hacia 1932 (fig. 6): en él vemos un paisaje sembrado de sepulturas, de cuyo interior brotan raíces que se clavan en la tierra, y tallos que se enroscan al cuerpo del personaje o rompen las cavidades en que estuvieron sus ojos. Y en la «Gacela de la huida», de *Diván del Tamarit*, son el amor y el despertar de la vida los que evocan la llegada de la muerte, y, con ella, la lenta destrucción de nuestros cuerpos bajo el reino vegetal:

No hay noche que, al dar un beso,
no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

Porque las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra.

(*DT*, I, 583)

Las raíces, en efecto, son en numerosos pasajes signos de muerte, punzones que perforan y destruyen los cadáveres, lazos que atrapan los cuerpos para hundirlos en la tierra. Ya en una composición de *Libro de*

[113] El dibujo se publicó en la primera edición de *Poeta en Nueva York* de FEDERICO GARCÍA LORCA, realizada por José Bergamín (*Poeta en Nueva York. Con cuatro dibujos originales*, edic. cit., pp. 28-29). Reproducido en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Libro de los dibujos*, edic. cit., p. 138, y 230 nº 285, y en *OC*, III, 1082.

Figura 6. Busto de hombre muerto.

poemas, el protagonista interrogaba a los árboles: «¿Conocerán vuestras raíces toscas / mi corazón en tierra?» («Árboles», *LP,* I, 113). En la *Tragicomedia de don Cristóbal,* la muerte bajo la tierra es dulce y hasta deseable:

> La sierra de Córdoba [explica Rosita] tiene sombras bajo sus olivares, sombras aplastadas, sombras muertas que nunca se van. ¡Oh, quién estuviera bajo sus raíces! (*TDC,* II, 155).

Mientras que en los poemas y escritos del ciclo neoyorquino, y en las obras posteriores, las raíces cumplen su devastador propósito con firmeza inexorable:

> Que se enteren las raíces
> y aquel niño que afila su navaja
> de que ya se pueden comer la vaca.

Exclama el hablante del poema «Vaca», frente al animal caído (*PNY,* I, 497). La composición titulada «Cielo vivo» nos sitúa imaginariamente en un más allá, tras el umbral de la muerte, donde:

> ...bajo las raíces y en la médula del aire,
> se comprende la verdad de las cosas equivocadas.
>
> (*PNY,* 491)

El «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», nos muestra a los protagonistas confundidos con la tierra, transformados ellos mismos en raíces:

> Ya viene hacia la roca. ¡No alargues tus raíces!
> Se acerca. Gime. No solloces en sueños, amigo.
> ¡Amigo!
> Levántate para que oigas aullar
> al perro asirio.
>
> (*PNY,* I, 508)

Las raíces, implacables, extendiéndose en el agua, procuran atrapar el cuerpo de la niña ahogada, en el poema de este mismo título:

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan
combate de raíces y soledad prevista.

(«Niña ahogada en el pozo», *PNY,* I, 498)

En el cuadro primero de *El público,* cuando se intenta inaugurar «el verdadero teatro, el teatro bajo la arena», en que «la verdad de las sepulturas» quedará a la vista (*EP*, II, 603-604), el Hombre 1º replica al Director:

> Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos. Usted tiene la culpa de que las moscas hayan caído en cuatro mil naranjadas que yo tenía dispuestas. Y otra vez tengo que empezar a romper las raíces (*EP,* II, 605).

Y un sentimiento de frustración próximo a la muerte hallamos en los versos, llenos de amargura desolada, de *Diván del Tamarit,* en que el hablante muerde «una raíz amarga»:

Amarga.

Duele en la planta del pie
el interior de la cara,
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.

¡Amor, enemigo mío,
muerde tu raíz amarga!

(«Gacela de la raíz
amarga», *DT,* I, 578)

También las hierbas cubren los sepulcros, viven a expensas de los cuerpos enterrados, penetran en los sarcófagos con sus menudos tentáculos, y su presencia sugiere la implacable y minuciosa destrucción de los cadáveres en el oscuro reino de las circulaciones subterráneas [114],

[114] Sobre este tema, véase R. MARTÍNEZ NADAL, *El Público,* pp. 101-105; EGON HUBER, *García Lorca,* pp. 84-86; y MIGUEL GARCÍA POSADA, *Federico García Lorca,* Madrid, Edaf, Col. Escritores de todos los tiempos, 1979, p. 83.

especialmente en el ciclo de poemas y dramas neoyorquinos de García Lorca y en sus obras posteriores, si bien podrían citarse algunos precedentes, como la composición titulada «Ciudad», de *Suites,* en que la urbe es una gran «Babel de las palabras» en que:

> Todos buscan lo que no
> podrán encontrar jamás
> y la hierba crece ante
> el pórtico del Allí.
>
> (*OC*, I, 861)

En el soneto dedicado a la tumba de Isaac Albéniz:

> Esta piedra que vemos levantada
> sobre hierbas de muerte y barro oscuro
> guarda lira de sombra, sol maduro,
> urna de canto sola y derramada.
>
> («Epitafio a Isaac Albéniz», *OC*, I, 933)

Y en su conferencia sobre el duende y la cultura de la muerte, leída por vez primera en 1930, Federico afirma que:

> La casulla y la rueda del carro, y la navaja y las barbas pinchosas de los pastores, y la luna pelada, y la mosca, y las alacenas húmedas, y los derribos, y los santos cubiertos de encaje, y la cal, y la línea hiriente de aleros y miradores tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llenan la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 313).

En Nueva York, sobre todo, ciudad sembrada de cementerios y seres aniquilados, en que la muerte imprevista acecha en cada resquicio, es frecuente encontrar cuerpos inermes o pálidas muchedumbres devoradas por la hierba: Son «los torsos bajo la gula de la hierba» en el perdido paraíso negro («Norma y paraíso de los negros», *PNY*, I, 458); «Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa» de la solitaria Navidad de Nueva York («Navidad en el Hudson», *PNY*, I, 478), una metrópoli hueca, de trajes vacíos, en que «Los rostros bogan impasibles

/ bajo el diminuto griterío de las yerbas» («Nocturno del hueco», *PNY*, I, 504), y en la cual:

> Equivocar el camino
> es llegar a la nieve
> y llegar a la nieve
> es pacer durante varios siglos las hierbas de los cementerios.
>
> («Pequeño poema infinito», *PNY*, I, 547)

En «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», el protagonista invoca a su compañero, antes de que llegue el día y la muerte destruya su corazón por completo:

> Amigo,
> despierta, que los montes todavía no respiran
> y las hierbas de mi corazón están en otro sitio.
>
> (*PNY*, I, 507)

En el «Cementerio judío» de la ciudad:

> La hierba celeste y sola de la que huye con miedo el rocío
> y las blancas entradas de mármol que conducen al aire duro
> mostraban su silencio roto por las huellas dormidas de los zapatos.
>
> (*PNY*, I, 521)

«Ruina» es el título de un estremecedor poema que concluye de esta forma [115]:

> Vienen las hierbas, hijo.
> Ya suenan sus espadas de saliva
> por el cielo vacío.

---

[115] Sobre la presencia y el significado de las hierbas en el poema, véase GABRIEL ROJO LEYVA, «Análisis de tres poemas de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca», en HONORATA MAZZOTTI PABELLO y otros, *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, pp. 77-178, y 135-148 para el poema citado.

Mi mano, amor. ¡Las hierbas!
Por los cristales rotos de la casa
la sangre desató sus cabelleras.

Tú solo y yo quedamos.
Prepara tu esqueleto para el aire.
Yo solo y tú quedamos.

Prepara tu esqueleto.
Hay que buscar de prisa, amor, de prisa,
nuestro perfil sin sueño.

(«Ruina», *PNY,* I, 509-510)

Y en «Omega (Poema para muertos)», las hierbas, con su poder destructor, son ya las únicas protagonistas:

Las hierbas.
Yo me cortaré la mano derecha.
Espera.
Las hierbas.
Tengo un guante de mercurio y otro de seda.
Espera.
¡Las hierbas!
No solloces.
Silencio, que no nos sientan.
Espera.
¡Las hierbas!
Se cayeron las estatuas
al abrirse la gran puerta.
¡¡Las hierbaaas!!

(*OC,* I, 1.061)

A la vista de los ejemplos citados, será posible entender otros pasajes del libro en que la hierba es también, aunque de forma velada, presagio y símbolo de muerte y destrucción, como en el poema titulado «El niño Stanton», en que el hablante presagia su final de esta manera:

Mi dolor sangraba por las tardes
cuando tus ojos eran dos muros,

cuando tus manos eran dos países
y mi cuerpo rumor de hierba.

(*PNY*, I, 495)

En *El público*, drama contemporáneo de los versos comentados, el Hombre 1º se abraza al Arlequín, que ha vencido a la muerte para lograr el amor, y exclama:

> Tenías que volver para mí, para mi amor inagotable, después de haber vencido las hierbas y los caballos [116] (*EP*, II, 646).

Julieta, que en la misma obra encarna el fácil tránsito que une al amor con la muerte, al recordar el terrible influjo de la reina de la noche, afirma:

> La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría los vientres de las embarazadas y apenas me descuido arroja puñados de hierba sobre mis hombros (*ibíd.*, 631).

En fin, ante los ojos de la joven sólo «queda el prado y el horizonte de montañas» (*ibíd.*, 634); un horizonte tras el que se vislumbra el más allá [117], y un prado de hierbas similar a los que tanto abundan en los poemas escritos en Nueva York [118]:

> En el prado está el campesino que se come los mocos, y el enorme pie que machaca al ratoncito, y el ejército de lombrices que moja de babas la hierba viciosa *(ibíd.)*.

---

[116] Para la significación del caballo en la obra de García Lorca, y su relación con el amor, el instinto y la muerte, véase, dentro de la abundante bibliografía dedicada al tema, JOSÉ FRANCISCO CIRRE, «El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 153-167; GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica*, pp. 237 y ss.; EGON HUBER, *García Lorca*, pp. 103-106; JEREMY C. FORSTER, «El caballista de Lorca», *RN*, IX, 1967, pp. 28-30; DAVID J. VIERA, «El caballo negro en Antero de Quental y en García Lorca, y el tema del amor-muerte», *Th*, XXXVI, 1981, pp. 71-89; y RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, *El Público*, pp. 202-237.

[117] «Mi hijo es ya una voz oscura detrás de los montes», exclama la Madre de *Bodas* tras morir el Novio (*BS*, II, 794).

[118] «Me encontré con la muerte. / Prado mortal de tierra. / Una muerte pequeña» («Canción de la muerte pequeña», *OC*, I, 1.062).

En *Yerma,* las cuñadas de la protagonista «dan miedo»: «Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros» (*Y,* II, 831). En *Bodas,* la Madre exclama:

> Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes... (*BS,* II, 703).

Y en una de las gacelas del *Diván del Tamarit,* cuando el desamor conduce a los amantes hacia el reino de la muerte, es preciso que se salven los recuerdos:

Un muro de malos sueños
me separa de los muertos.

La hierba cubre en silencio
el valle gris de tu cuerpo.

Por el arco del encuentro
la cicuta está creciendo.

Pero deja tu recuerdo,
déjalo solo en mi pecho.

(«Gacela del recuerdo de
amor», *DT,* I, 579-580)

Humus y resurrección

Pero la tierra no puede consentir que nuestra vida concluya de esa forma brusca y despiadada, devorada por las hierbas, convertida en nada; y, si atendemos a los datos que nos proporcionan la historia de la mitología y de las religiones, descubrimos, en efecto, que los sueños de inmortalidad constituyen un anhelo permanente en el espíritu humano, y que el hombre ha encontrado a menudo en la naturaleza, y sobre todo en la tierra, como madre acogedora y manantial inagotable de vida, una promesa de resurrección, y la esperanza de otra vida tras la muerte. Tal doctrina supone la existencia de un tiempo cíclico en que la vida se regenera con periodicidad, y ninguna criatura muere por completo: desaparece sólo momentáneamente para volver a nacer con renovada

energía, y para comprobarlo, basta observar la sucesión de estaciones, el ocaso del sol y su renacimiento con la aurora, los ciclos lunares, y, sobre todo, la renovación de las fuerzas de la tierra en el verdor pujante de las plantas y los árboles [119]. De ahí que, en numerosas religiones primitivas, el enterramiento sea una garantía de inmortalidad, y la vegetación, una prueba cierta del ansiado retorno del hombre a la existencia; ya que, de la misma manera que las semillas fructifican bajo el suelo, y la vida florece de nuevo cada primavera, el hombre, al regresar a la tierra, volverá a ser alumbrado por ella igual que el grano [120]. Así se explica la costumbre casi universal de inhumar los cadáveres, la curiosa similitud que existe en algunos pueblos entre las prácticas agrícolas y los ritos funerarios [121], o la presencia, en las mitologías antiguas, de personajes como Osiris, Atis, Adonis y Dionisos, que mueren bajo la tierra, vuelven a la vida igual que espigas, y son al mismo tiempo dioses de la vegetación y de la muerte [122]. Y, en fin, no está de más recordar la multitud de cuentos y leyendas, comunes en el folklore europeo, en que el héroe o la heroína, muertos violentamente, renacen transmutados en una planta o un árbol, que servirán como indicio para descubrir el crimen [123]; o la pervivencia de este mito en los romances, como el del Conde Olinos, en que al morir la pareja:

De ella nació un rosal blanco,
dél nació un espino albar;
crece el uno, crece el otro,
los dos se van a juntar;
las ramitas que se alcanzan
fuertes abrazos se dan,
y las que no se alcanzaban
no dejan de suspirar.

---

[119] MIRCEA ELIADE, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza Editorial, 6ª edic., 1985.

[120] MIRCEA ELIADE, *Tratado*, pp. 260-264.

[121] *Ibíd.*, pp. 352-354.

[122] *Ibíd.*, pp. 354-356; y J. G. FRAZER, *La rama*, pp. 389-457.

[123] MIRCEA ELIADE, *ibíd.*, pp. 309-310. La versión más conocida del cuento en el folklore español se titula «Las tres bolitas de oro», y puede leerse en AURELIO M. ESPINOSA, *Cuentos populares de España*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 3ª edic., 1965, pp. 176-180.

La reina, llena de envidia,
ambos los mandó cortar;
el galán que los cortaba
no cesaba de llorar.

De ella naciera una garza,
de él un fuerte gavilán,
juntos vuelan por el cielo,
juntos vuelan par a par [124].

Y en una de las versiones catalanas del romance, recogida por Joan Amades:

De dins de les seves tombes
dos arbres es van alçar,
un d'ells era un taronger,
l'altre era un llimonar;
les branques de l'un i l'altre
molt fort es van abraçar,
de les fulles i el brancatge
dos coloms se'n van alçar,
l'un al costat de l'altre
cap al cel varen volar [125].

La esperanza de otra vida tras la muerte que revelan estos versos, anterior a la escatología de la religión cristiana, no es rara en García Lorca, según veremos a continuación, y en su obra juvenil, como en los mitos y las leyendas citados, la tierra es la que propicia el retorno a la vida de los vegetales y del hombre, y su resurrección a través del humus, las semillas, los ramajes y los frutos. Así, en una de sus «Místicas de la carne y el espíritu», redactadas en 1917, el autor advierte que nuestras manos, nuestros sexos, y hasta nuestros pensamientos «se han de convertir en plantas, en tierra» [126]; en otra de ellas afirma que la mayoría de los hombres «tienen solamente el cuerpo que al morir es tierra o agua o flores, pero no tienen alma» [127]. En un texto autobiográfico titulado «Mi pueblo», escrito en la misma época:

---

[124] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva*, p. 116.
[125] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.148.
[126] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita*, pp. 163-164.
[127] *Ibíd.*, p. 85, y en *OC*, III, 182.

> En ese pueblo yo nací y se despertó mi corazón. En ese pueblo tuve mi primer ensueño de lejanías. En ese pueblo yo seré tierra y flores [128].

Entre los mandamientos del Gran Cucaracho, en *El maleficio de la mariposa,* destacamos éste:

> Valen más en mi reino los que cantan y juegan
> que aquellos que se pasan la vida trabajando...;
> que habéis de ser la tierra y habéis de ser el agua,
> pétalo en los rosales y corteza en el árbol.
>
> (*MM,* II, 40)

En *Impresiones y paisajes,* tras menospreciar la arquitectura fúnebre de los grandes panteones, Federico afirma que:

> Es un pecado de las iglesias el permitir a la vanidad bajo sus naves... El hombre debe de volver, según Jesucristo, a la tierra de donde salió [...]. Y los cadáveres de los santos debían de ser los primeros en pagar su tributo de carne a la tierra como lo hicieron aquellos antiguos patriarcas, porque de esa manera le dan a la muerte toda su maravillosa serenidad y misterio... (*IP,* III, 62-63).

En el poema titulado «Chopo muerto», de *Libro de poemas*, el árbol cae bajo el hacha con la esperanza de un retorno próximo:

> No fue el vendaval ronco
> el que rompió tu tronco,
> ni fue el hachazo grave
> del leñador, que sabe
> has de volver
> a nacer.
>
> (*LP,* I, 108)

Y en la «Canción primaveral» de *Libro de poemas,* los cuerpos enterrados, como las semillas, parece que aguarden la hora de renacer:

---

[128] *Ibíd.*, p. 431, y en *OC*, III, 171.

En el monte solitario,
un cementerio de aldea
parece un campo sembrado
con granos de calaveras.

(*LP*, I, 17)

Morir, dormir, sembrar, son tres actividades que aparecen confundidas en el diálogo del Prestidigitador y el Director de *El público:*

DIRECTOR
Pero no importa. Todavía queda hierba suave para dormir.
PRESTIDIGITADOR
¡Para dormir!
DIRECTOR
Que en último caso dormir es sembrar (*EP*, II, 671).

La vida, en otro poema, es una carrera desordenada y veloz para abrazarse a la tierra y regresar con sus frutos: «el tumulto de venas en la huida / hacia el turbio frescor de la manzana» («Adán», *PC*, I, 264). En los versos de *Poeta en Nueva York,* atravesamos «paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas» («Paisaje de la multitud que orina», *PNY,* I, 476); y en «Panorama ciego de Nueva York», la muerte, retratada con toda su crudeza, aparece así descrita:

No hay dolor en la voz. Sólo existen los dientes,
pero dientes que callarán aislados por el raso negro.
No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la tierra.
La tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos.

(*NY,* I, 483)

Aunque entre las composiciones relacionadas con el tema que ahora nos ocupa, destacan especialmente las que transcribimos a continuación. La primera de ellas es «Cigarra», de *Libro de poemas,* en cuyos versos leemos:

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
que sobre lecho de tierra
mueres borracha de luz.
.....
Sea mi corazón cigarra
sobre los campos divinos.
Que muera cantando lento
por el cielo azul herido.
.....
Y mi sangre sobre el campo
sea rosado y dulce limo
donde claven sus azadas
los cansados campesinos.
¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues te hieren las espadas invisibles
del azul.

(*LP*, I, 24-26)

En «Memento», del *Poema del cante jondo:*

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.
Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.
Cuando yo me muera,
enterradme si queréis
en una veleta.
¡Cuando yo me muera!

(*PCJ*, I, 208)

El poema «Despedida», de *Canciones,* dice así:

Si muero,
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo).

El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento).

¡Si muero,
dejad el balcón abierto!

(*C*, I, 364)

Y en la «Gacela de la muerte oscura», de *Diván del Tamarit*:

Quiero dormir el sueño de las manzanas,
alejarme del tumulto de los cementerios.
Quiero dormir el sueño de aquel niño
que quería cortarse el corazón en alta mar.

No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer.

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto;
que hay un establo de oro en mis labios;
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

(«Gacela de la muerte oscura», *DT*, I, 581)

Obsérvese que en los poemas citados, tras rechazar los «martirios de la hierba» y el sufrimiento de los cuerpos enterrados, la muerte aparece acompañada de imágenes que indican vitalidad y energía *(niño, segador, corazón)*[129], actividad creadora *(canción, guitarra)*, fertilidad

[129] Aunque la hoz, la guadaña y quien las maneja, sean símbolos de muerte, como hemos visto con detalle en este capítulo, el segador es el hombre íntimamente unido a la naturaleza, y su presencia desata los instintos femeninos en pasajes como el acto segundo de *La casa de Bernarda Alba:* «Ya salen los segadores / en busca de las espigas; / se llevan los corazones / de las muchachas que miran»

(trigo, naranjas, hierbabuena), retorno al vientre acogedor de la tierra y a la existencia apacible de los frutos *(lecho, tierra, limo, arena, siega, sueño de las manzanas),* fusión con los elementos responsables de la vida *(cielo, luz, viento, mar, oro),* y que todas ellas nos recuerdan la inagotable capacidad regeneradora de la madre tierra, y de la naturaleza en general. De esta forma, aunque el poeta es capaz de imaginar la muerte, está negando al mismo tiempo la posibilidad de su desaparición definitiva, y en sueños imagina una existencia nueva que, partiendo de la tierra, le envuelva en azul celeste, en el seno de los vientos o las aguas, en el abrazo del cosmos [130].

(*CBA*, II, 1.020). Por otro lado, el trabajo de la siega aparece cargado de connotaciones amorosas tanto en las cancioncillas populares antiguas, como en nuestro teatro clásico: Vease MARGIT FRENK, *Corpus*, pp. 523-541; y NOËL SALOMON, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 507 y ss.; y, como ejemplo, entre otros, la cancioncilla tradicional glosada por Lope de Vega en *El vaquero de Moraña*, que empieza: «¡Ésta sí que es siega de vida! / ¡Ésta sí que es siega de amor!» (MARGIT FRENK, *ibíd.*, p. 536, nº 1.121).

[130] En el comentario e interpretación de «Memento» y «Despedida», seguimos en lo fundamental a CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, pp. 118-122; NORMAN C. MILLER, *García Lorca's «Poema del cante jondo»*, London, Tamesis Books, 1978, pp. 108-109; y MANUEL ANTONIO ARANGO, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995, pp. 89-91. Para el poema «Cigarra», a RUPERT C. Allen, *The Symbolic World of Federico García Lorca*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972, pp. 34-44; para la «Gacela de la muerte oscura», a MYRNA SOLOTOREVSKY, «La angustia ante la muerte en cuatro poemas de *Diván del Tamarit*», *Hf*, LXII, 1978, pp. 87-108, y especialmente pp. 88-95.

CAPÍTULO III
Los árboles y los frutos

Desde antiguo, el ser humano ha visto en la tierra a una gran madre que da a luz a todas las criaturas, las sustenta con su inagotable providencia, y las recoge en su seno cuando mueren. De ahí que, por razones de proximidad y parentesco, la sacralidad de la tierra se haya transferido a muchos seres surgidos de sus entrañas, y especialmente a los árboles, los cuales, debido a su longevidad y altura, y a su capacidad de regeneración, han encarnado en numerosas culturas todo aquello que el hombre consideraba sagrado: el vigor, la sabiduría, la transcendencia o la inmortalidad[1].

Los bosques fueron sin duda los primeros santuarios de nuestros antepasados, y el árbol, el centro de un culto a la naturaleza vegetal cuyos últimos vestigios han llegado hasta nosotros en forma de enramadas, mayos, y otras ceremonias propias de las festividades de primavera y San Juan[2]. En el árbol, que es capaz de renovarse con perio-

---

[1] J.G. FRAZER, *La rama,* pp. 142-154; MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 274-330; y OLIVIER BEIGBEDER, *La simbología,* pp. 53-61. Para el culto a los árboles en España en general, véase JULIO CARO BAROJA, *Ritos y mitos equívocos,* Madrid, Istmo, 1989, pp. 339-351; para Cataluña, JOAN AMADES, *Folklore,* vol. III, pp. 1.088-1.107.

[2] Durante la primavera, principios de verano, o en el día de San Juan, era costumbre, y todavía lo sigue siendo en numerosos pueblos de Europa, cortar un árbol, al que se denomina *mayo* en muchos casos, llevarlo hasta la aldea e hincarlo, erguido en el suelo, entre la alegría y el bullicio de las gentes, con el fin de atraer hasta el pueblo las bendiciones del espíritu del árbol. La costumbre ha sido ampliamente documentada y estudiada, entre otros, por ANGELO DE GUBERNATIS,

dicidad, y enlaza verticalmente el cielo con la tierra, el hombre ha visto además un emblema del universo entero, y un signo visible de sus misteriosas energías. Así, en diversas mitologías han existido enormes árboles cósmicos, como el *yggdrasil* germánico, cuyas raíces llegan hasta el mundo subterráneo y atraviesan los infiernos, mientras su copa se eleva hasta el firmamento; árboles de la vida y de la ciencia, como los del *Génesis,* provistos de extraordinarias virtudes[3]; imágenes como las que describen los *Upanishads* hindúes, en que el universo se presenta como un árbol invertido, cuyas raíces llegan hasta el cielo, y el follaje, extendido sobre el suelo, está compuesto por aire, agua, fuego y tierra; o símbolos como la cruz del cristianismo, eje de unión entre la vida terrestre y la esfera celestial, y signo de redención dotado de las cualidades trascendentes propias de los árboles sagrados[4].

También para los poetas, como en los mitos citados, el árbol es la síntesis del mundo, porque en él se concentran y combinan los elementos de la naturaleza: la tierra, de la que ha surgido y en la que hunde sus raíces; el agua, que en forma de savia circula por su interior; el fuego, que brota de la madera cuando el tronco arde; el aire, hacia el que se elevan las ramas y el follaje. De esta forma, «las imaginaciones más diversas, ígneas, acuáticas, terrestres o aéreas, podrán revivir sus temas favoritos en esta vida vertical»[5], lo cual resulta particularmente exacto si examinamos la obra de García Lorca, en cuyas páginas el árbol es un motivo constante de ensoñación, y el lugar en que confluyen las fuerzas elementales: aire, fuego, tierra y agua. En *Libro de poemas,* por ejemplo, el poeta ruega, dirigiéndose a la encina:

La mythologie, vol. I, pp. 224-230; J.G. FRAZER, *La rama,* pp. 154-171; y MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 314-319. Para España pueden verse los estudios de ENRIQUE CASAS GASPAR, *Ritos,* pp. 246-257; JULIO CARO BAROJA, *La estación,* pp. 29-77; así como la riquísima documentación, referente a Cataluña, recogida por JOAN AMADES en su *Costumari,* vol. III, pp. 342 y ss.

[3] *Génesis,* 2, 9-17, en *Sagrada Biblia,* edic. cit., p. 30.

[4] ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie,* vol. I, pp. 2-29, 101-103 y 294-295; MIRCEA ELIADE, *Tratado,* pp. 282-306; CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 17-28; y GILBERT DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general,* Madrid, Taurus, 1981, pp. 313-329.

[5] GASTON BACHELARD, *El aire y los sueños,* México, FCE, 1982, p. 253.

Cántame con tu boca vieja y casta
una canción antigua,
con palabras de tierra entrelazadas
en la azul melodía.

(«Encina», *LP*, I, 134)

En «Chopo muerto», el árbol cae abatido bajo el peso de su fuego íntimo y su nostalgia del aire:

En tu cuerpo guardabas
las lavas
de tu pasión,
y en tu corazón
el semen sin futuro de Pegaso.

(LP, I, 108-109)

En las páginas de *Impresiones y paisajes*, el vegetal evoca rumores de agua que fluye, o susurros en la brisa:

> El viento hablaba entre las ramas y ponía temblores de manantial en las hojas de las yedras... Al salir, las lejanías esparcían su infinito tono gris (*IP*, III, 28).

Y el árbol, con su anhelo vertical, se confunde con el firmamento:

Mi chopo centenario de la vega
sus hojas meneaba,
y eran hojas trémulas del ocaso
como estrellas de plata.
El resumen de un cielo de verano
era el gran chopo.

(«Manantial», *LP*, I, 124-125)

Ciprés

Entre los vegetales venerados por el hombre, y dotados de un significado religioso, nos referiremos en primer lugar a la inconfundible

imagen del ciprés, árbol dotado de un sentido simbólico diáfano, y de alcance casi universal. Ya en la Antigüedad, el ciprés era el árbol asociado con el mundo subterráneo, dedicado a las divinidades infernales —el dios Hades de los griegos, Plutón entre los romanos—, utilizado a menudo en los ritos mortuorios y para adornar las tumbas. De otro lado, por su verdor permanente, su longevidad, y la enorme resistencia de su madera y resina, el ciprés se convirtió en un símbolo de la inmortalidad y de la permanencia del difunto en el recuerdo después del fallecimiento[6]. Sebastián de Covarrubias señaló certeramente en su *Tesoro* la doble significación que entre los antiguos tuvieron los cipreses, capaces de evocar simultáneamente la muerte y la inmortalidad, el fin y la permanencia, la desaparición de la existencia y el comienzo de una nueva vida; y así, el autor nos recordaba que el ciprés:

> Sinifica la muerte, por quanto tienen por cierto que este árbol cortado assí como el pino, no echa renuevos; y los gentiles, que no alcanzaron el misterio de la Resurección, entendieron que con la muerte se acava todo; pero devieran considerar que la simiente de ciprés es muy pequeña, y sembrada nace della el ciprés, sin degenerar en nada de aquél que la produxo [...]. La madera del ciprés es incorruptible, y assí los huesos de los hombres nobles los encerravan en caxas o ataúdes de ciprés. Las cosas dignas de memoria las esculpían en tablas cipresinas; y Platón quiso que las leyes públicas y las ceremonias y ritos de los sacrificios, para que nunca pereciessen, se gravassen en madera de ciprés[7].

En fin, por ser el verde perenne un emblema de la inmortalidad del alma y de la regeneración primaveral, y por la disposición particular de sus ramas, que, arrancando de la tierra, elevan nuestra mirada hasta el cielo, hacia el reino de la luz, el ciprés:

---

[6] ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie,* vol. I, pp. 157-162; CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 197-200; JEAN CHEVALIER y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Herder, 2ª edic., 1988, p. 298; y JOSÉ LUIS MORALES y MARÍN, *Diccionario de iconología y simbología,* Madrid, Taurus, 1984, pp. 97-98.

[7] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], Madrid, Turner, 1979, p. 422.

> Merced a estas cualidades ha sido siempre el árbol típico de los sepulcros, y no hay pueblo en la historia entre los que han poseído el ciprés que no le haya reconocido este carácter esencialmente funerario [8].

El ciprés, unido frecuentemente a la luna, sirvió en el Romanticismo para evocar historias cargadas de misterio, presentimientos sobrecogedores, extraños ambientes fúnebres o sensaciones de muerte, como en la rima LXX de G. A. Bécquer, en que el protagonista, como un ave nocturna, un reptil o un alma sin reposo, deambula por escenarios siniestros, y:

> ¡Cuántas veces trazó mi triste sombra
> la luna plateada,
> junto a la del ciprés que de su huerto
> se asoma por las tapias! [9]

También los poetas modernistas descubrieron en las ramas del ciprés una imagen adecuada para expresar sus inquietudes sentimentales y estéticas. En uno de los poemas de la colección *Tristes y alegres* (1894), de Manuel Machado:

> Húmedas y amarillas
> flores de cementerio,
> tristes cipreses lúgubres,
> tumbas cerradas, ¡ay! nichos abiertos.
> .....
>
> Yo amo mis penas ya... Morir quisiera
> y con vosotros vengo,
> no a gozar soledades, ni buscando
> a mi dolor consuelo...;
> a devorar la angustia que me ahoga,
> a respirar la muerte en vuestro seno [10].

---

[8] CELESTINO BARALLAT, *Principios de botánica funeraria,* Barcelona, 1885, y edic. facsímil, Barcelona, Altafulla, 1984, p. 7.

[9] GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Obras completas,* edic. cit., p. 446.

[10] MANUEL MACHADO, *Poesías completas,* edición de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993, p. 588.

En sus *Soledades,* Antonio Machado hace del árbol un símbolo permanente de muerte y melancolía:

> Las ascuas de un crepúsculo morado
> detrás del negro cipresal humean...
> En la glorieta en sombra está la fuente
> con su alado y desnudo Amor de piedra,
> que sueña mudo. En la marmórea taza
> reposa el agua muerta.

Leemos en el poema que en las *Poesías completas* figura con el número XXXII [11], y en el que Carlos Bousoño ha visto un empleo magistral del símbolo bisémico, procedimiento mediante el cual, a través de un conjunto de realidades materiales —ciprés, glorieta, agua muerta, fuente— cuyo significado literal no se pierde en el poema, percibimos «una emoción de melancólica y contenida gravedad, que avanza con lentitud y se va adensando de modo creciente hasta el último verso» [12]. Y en otra composición de *Soledades:*

> Sonaba el reloj la una,
> dentro de mi cuarto. Era
> triste la noche. La luna,
> reluciente calavera,
> ya del cenit declinando,
> iba del ciprés del huerto
> fríamente iluminando
> el alto ramaje yerto [13].

Para Juan Ramón Jiménez, el ciprés es el símbolo de un alma entristecida, que sólo resucita con los fulgores de la primavera:

> Hoy ha estado en mi alma la perfumada brisa
> de aquesta rosada y dulce primavera;

---

[11] ANTONIO MACHADO, *Poesías Completas,* edic. cit., p. 449.

[12] CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, BRH, 4ª edic., 1966, p. 140.

[13] ANTONIO MACHADO, *Poesías completas,* LVI , edic. cit., p. 469.

fue como en un ciprés un pájaro de risa,
como una mariposa en una calavera [14].

Y en los mismos años en que Federico empieza a ser conocido, en 1925, Gerardo Diego descubrió en la esbelta imagen del ciprés de Silos, al que dedica un conocido soneto, una misteriosa escala para abandonar el suelo y abrazarse al firmamento [15].

Ya en la obra juvenil de Lorca, de la que sólo ofreceremos unas muestras significativas, el símbolo del ciprés aparece utilizado de una manera profusa con la significación antes citada. Así, en el poema titulado «Tarde soleada», compuesto en el verano de 1918, el ciprés se nos presenta con ese doble sentido, desaparición y recuerdo perdurable, que suele tener el árbol:

¡Ah!, cipreses de tumbas, recuerdos hechos ramas,
¡Desolaciones verdes!, en vosotros hallé
Un consejo divino que es consuelo de muerte.
¡Caminos polvorientos cuyo fin no se ve!
El corazón que tengo os vio con alegría.
Hoy solloza al miraros falto de vida y fe.
La calle está desierta.
Mi corazón también [16].

En otra composición del mismo año, cuando el crepúsculo envuelve los paisajes con un velo de tristeza, el ciprés, con su verdor oscuro y apagado, contribuye a acrecentar la desolación sin horizonte que experimenta el poeta:

Las testas pensativas
De obscuros eucaliptos,
El poniente hecho ámbar

---

[14] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Elegías* [1908], en *Primeros libros*, edic. cit., p. 809.

[15] GERARDO DIEGO, «Al ciprés de Silos», de *Versos humanos*, en *Manual de espumas. Versos humanos*, edic. de Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1995, p. 144.

[16] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 288.

Rendido y funeral,
El cortejo dantesco
De los negros cipreses,
La liturgia solemne del espasmo trigal
Imprimen al paisaje un doloroso rictus
Que es tristeza de enigma
Que se mece inmortal [17].

En «Aria de primavera», correspondiente a esa época, el poeta sueña con rosas, lirios y nardos en su callado vergel:

Pero el alma que está herida
Sólo ve negros cipreses,
Lentos gritos, graves preces
De un crepúsculo que pasa
Sin querer nunca acabar [18].

Y en el poema «Los cipreses», escrito a principios de ese mismo año, los árboles, alzados hacia el firmamento, evocan la idea de elevación y tránsito hacia la esfera celeste que sus frondas simbolizan:

¡Divinos cipreses de ritmo romántico!
Soñadores eternos de fúnebre tristeza.
Almas crepusculares que piensan en el cielo
Levantándose lánguidos, poseídos de anhelo,
Hacia una estrella dulce de infinita pureza [19].

En otra composición juvenil, esta vez de *Libro de poemas,* la muerte anida en un «cementerio de aldea», sobre el que:

... han florecido cipreses
como gigantes cabezas
que con órbitas vacías

[17] *Ibíd.*, pp. 253-254.
[18] *Ibíd.*, p. 233.
[19] *Ibíd.*, p. 151.

y verdosas cabelleras
pensativos y dolientes
el horizonte contemplan.

(«Canción primaveral», *LP,* I, 18)

En el poema titulado «Patio húmedo», el silencio y el envejecimiento de las cosas sugieren la muerte próxima, aunque:

La Quietud hecha esfinge
se ríe de la Muerte
que canta melancólica
en un grupo
de lejanos cipreses.

(*LP,* I, 95)

Y en la «Invocación al laurel», el poeta, que es capaz de comprender «toda la pasión del bosque», exclama:

¡Conozco el misterio que cantas, ciprés;
soy hermano tuyo en noche y en pena;
tenemos la entraña cuajada de nidos,
tú de ruiseñores y yo de tristezas!

(*LP,* I, 136)

En fin, los cipreses abundan en las descripciones de *Impresiones y paisajes* para evocar los jardines melancólicos, los patios de los conventos, los cementerios callados[20]; y en el drama juvenil titulado *El maleficio de la*

[20] «Tiene este patio un rincón de cipreses lleno de miedo y misterio, donde son enterrados los monjes. Una cruz se alza en el centro cuajada de herrumbre de color oro viejo. Una gran sombra azul llena la melancolía del ambiente» (*IP,* III, 27). En Silos, «La maravilla espiritual de un ciprés sube muy alto, queriendo besar al campanario vecino. En el jardinito hay algunos árboles más, unas alfombras de flores amarillas y yerbas umbrosas» (*ibíd.,* 46); «La mañana serena se derrama espléndida sobre la masa conventual. Tiene el ciprés un divino anhelo de sol...» (*ibíd.,* 48). En Baeza, «Los cipreses ponen su melancolía en el ambiente y son incensarios gigantes que perfuman el aire de la ciudad que constantemente se

mariposa, en que el amor imposible se resuelve con la muerte, y cuya protagonista es como una «estrella caída de un ciprés soñoliento» (*MM,* II, 35):

> La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra de un gran ciprés. Una veredita casi invisible borda sobre la hierba un ingenuo arabesco (*ibíd.,* 9).

Desde sus primeras obras, el ciprés también ha sido para Federico un emblema típico, entre otros, de la melancolía granadina, de sus cármenes cerrados, sus jardines silenciosos, sus callejuelas recónditas y sus rincones románticos, y el árbol, una imagen que promueve o acentúa la tristeza del paisaje, y de la anécdota misma, en los dramas y poemas ambientados en la ciudad de la Alhambra[21]. Así, en *Impresiones y paisajes*:

> Desde los cubos de la Alhambra se ve el Albaicín con los patios, con las galerías antiguas por las que pasan las monjas. En las blancas paredes de los claustros están los via crucis. Junto a las celosías románticas de los campaniles los cipreses mecen lánguidamente su masa olorosa y funeral... Son los patios soñadores y umbrosos (*IP,* III, 83).

En la hora del crepúsculo:

> ...empieza la sinfonía nocturna de las campanas. Es distinta de la mañana. El apasionamiento tiene gran tristeza... Casi todas suenan cansadas, llamando al rosario... Canta muy fuerte el río. Las luces parpadeantes de las callejas albaicineras ponen temblores dorados en las negruras de los cipreses... (*ibíd.,* 86).

Y de noche:

> La ciudad está dormida y acariciada por la música de sus románticos ríos... El color es plata y verde oscuro.., y la Sierra,

---

disuelve en polvo rojo...» (*ibíd.,* 65). Y en los jardines románticos, «Hay un verdadero bosque de cipreses. Diríase a lo lejos que era aquello un cementerio viejo... Entre los macizos, entre las retamas de las gallumbas, en las avenidas cortas y tristes, los cipreses elevan sus tragedias melódicas» (*ibíd.,* 94).

[21] Para la imagen de Granada en la obra de García Lorca, remitimos al lector a los datos y bibliografía que figuran en la nota 88, p. 281 del capítulo cuarto.

besada por la luna, es una turquesa inmensa. La niebla está saliendo de las aguas y agrandando el paisaje. Los cipreses están despiertos y moviéndose lánguidos inciensan la atmósfera (*ibíd.*, 125).

En un poema titulado «Albaicín», compuesto en 1918, leemos:

¡Albaicín! Templo de unos misterios
Todavía ignorados.
Tienes una tristeza indefinida
Y un anhelo de azul como los santos.
Por eso te levantas hacia el cielo
Con el rezar de tus cipreses lánguidos,
Anacoretas de los imposibles,
Sentimentales espectros románticos.
.....

Un día tu alma se irá para siempre
Con tus negros hijos. Más allá del mar.
El eco de Oriente que queda en tus muros
Lo habrá destrozado mano criminal.
Se hundirá el encanto de tu gran tragedia.
La voz del aljibe lenta morirá.
Sólo los cipreses serán como cirios
Que el ocaso encienda en tu funeral[22].

En «El Dauro y el Genil», del mismo año, el primero de los ríos es «padre del ciprés», y:

Por ti vive en Granada
El árbol del dolor.
Los cipreses te guardan,
Los cipreses te lloran,
Y el ciprés siente mucho
Tu imposible pasión.
Por eso los cipreses que te oyen y miran
Al ver las agonías de tu desilusión

[22] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, pp. 300-303.

Se encogen en lo alto del tallo, allí suspiran
Y toman casi forma de un negro corazón[23].

En un poema del año siguiente, titulado «Granada. Elegía humilde», el poeta evoca con nostalgia el espíritu oriental que antaño impregnaba la ciudad, mientras que:

Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre
en túmulo de nieve y mortaja de sol,
esqueleto gigante de sultana gloriosa
devorado por bosques de laureles y rosas
ante quien vela y llora el poeta español.

Hoy, Granada, te elevas guardada por cipreses
(llamas petrificadas de tu vieja pasión).

Hoy, ciudad melancólica del ciprés y del agua,
en tus yedras añosas se detenga mi voz.

(*OC*, I, 1.000-1.001)

En la «Elegía a doña Juana la loca», de *Libro de poemas:*

Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana;
los cipreses, tus cirios; la sierra, tu retablo.
Un retablo de nieve que mitigue tus ansias,
¡con el agua que pasa junto a ti! ¡La del Dauro!

(*LP*, I, 23)

Los cipreses acompañan a Mariana Pineda en su drama granadino de amor, libertad y muerte, y así, en la primera estampa, mientras atardece sobre la ciudad:

¡Con qué trabajo tan grande
deja la luz a Granada!
Se enreda entre los cipreses
o se esconde bajo el agua.

(*MP*, II, 179-180)

---

[23] *Ibíd.*, p. 308.

La tercera estampa, con la protagonista prisionera, se inicia en el «Convento de Santa María Egipcíaca, de Granada. Rasgos árabes. Arcos, cipreses, fuentecillas y arrayanes» (*ibíd.*, 242). Poco antes del final, «los cipreses comienzan a teñirse de luz dorada» (*ibíd.*, 261); y con los destellos del atardecer, en el último episodio:

> Toda la escena irá adquiriendo, hasta el final, una gran luz extrañísima de crepúsculo granadino. Luz rosa y verde entra por los arcos, y los cipreses se matizan exquisitamente, hasta parecer piedras preciosas (*ibíd.*, 269).

Y en la escena final de *Doña Rosita la soltera,* otro drama granadino de amor y melancolía, cuando la Tía, el Ama y la protagonista abandonan su casa para siempre, aquélla explica:

> Como siga este viento no va a quedar una rosa viva. Los cipreses de la glorieta casi tocan las paredes de mi cuarto. Parece como si alguien quisiera poner el jardín feo para que no tuviésemos pena de dejarlo (*DRS,* II, 969).

La recóndita tristeza del Albaicín granadino, con sus cipreses tranquilos y sus calles encaladas, las cuevas de Sacromonte ocultas en la penumbra, el bordón de la guitarra, el quejido entrecortado de las coplas, y el sentimiento trágico de la existencia propio de Andalucía y de España, «un pueblo de contempladores de la muerte, con versículos de Jeremías por el lado más áspero, o con ciprés fragante por el lado más lírico», que Federico recuerda en su «Juego y teoría del duende» (*OC,* III, 313), se unen en los versos del *Poema del cante jondo,* igual que en los poemas posteriores, para diseñar ambientes en los que el ciprés, sin perder el sentido melancólico y fúnebre citado, cobra una significación simbólica más huidiza y abstracta, relacionada con la frustración, la pena, el desamor, y en ocasiones la muerte. Así, en una de las composiciones del «Poema de la *Soleá*»:

> El grito deja en el viento
> una sombra de ciprés.
>
> (Dejadme en este campo
> llorando.)
>
> («¡Ay!», *PCJ,* I, 171)

Una muchacha llamada Amparo, parecida a tantas jóvenes lorquianas, encarna la indefinible tristeza de esas mujeres que, en la soledad, aguardan una ilusión o un amor que nunca se ven cumplidos:

Por la tarde ves temblar
los cipreses con los pájaros,
mientras bordas lentamente
letras sobre el cañamazo.

Amparo,
¡qué sola estás en tu casa,
vestida de blanco!

(«Amparo», *PCJ*, I, 200)

En «El huerto de la Petenera», poema del mismo libro, inédito en su momento, la muerte queda insinuada en el rumor de la copla, y en un conjunto de símbolos de significación inconfundible:

Los cipreses son negros
surtidores de rosales
y hay campanas doblando
por todas partes.

(*PCJ*, I, 1.101)

En «Lunes, miércoles y viernes», del libro de *Canciones*, el autor, a través de tres momentos, traza un diseño esquemático de inspiración cubista en que el ciprés, y su aliada la luna, vestida de falsos pétalos, forman un ángulo seductor en que el amor del poeta acabará sucumbiendo:

Yo era...

(¡Oh fauce maravillosa
la del ciprés y su sombra!
Ángulo de luna llena.
Ángulo de luna sola.)

Yo fui...
La luna estaba de broma
diciendo que era una rosa.

(Con una capa de viento
mi amor se arrojó a las olas.)
Pero no soy...
(Ante una vidriera rota
coso mi lírica ropa.)[24]

(*C*, I, 342)

Luna y ciprés vuelven a aparecer asociados en el poema titulado «Pescadores», de *Suites*, en que el «anzuelo verde / del ciprés la blanca luna / no morderá» (*S*, I, 752). En «Ciudad», del mismo libro, mientras los hombres se afanan en su Babel de palabras, es la muerte la que triunfa: «La torre dice "hasta aquí" / y el ciprés "yo más allá"» (*S*, I, 861). Y en la «Canción con reflejo», al recordar las palabras «sin horizonte» de un momento perdido en el pasado:

En la pradera bailaba
mi corazón.
(Era la sombra
de un ciprés
sobre el viento)

(*S*, I, 689)

El ciprés figura, lógicamente, en algunos de los numerosos poemas elegíacos escritos por García Lorca. Así, en el dedicado a «la tumba sin nombre de Herrera y Reissig en el cementerio de Montevideo», compuesto probablemente durante la visita del autor a la ciudad, en febrero de 1934, o muy poco después, el ciprés, en lugar de recordarnos la muerte, es el emblema de la poesía:

---

[24] El valor simbólico de la luna llena en el poema, y, como consecuencia, del ciprés, queda más claro a la luz de unos versos tachados en el manuscrito. En la primera versión, el final de la primera estrofa era el siguiente: «Allí se queda mi amor / Apuñalado por las horas. / Ángulo de luna sola» (en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Canciones y Primeras canciones*, edición crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1986, p. 160, n. 8).

Túmulo de esmeraldas y epentismo
como errante pagoda submarina,
ramos de muerte y alba de sentina
ponen loco el ciprés de tu lirismo.

(*OC*, I, 934)

En los versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* la ausencia de los cipreses, símbolos de la permanencia y del recuerdo, hacen que la vivencia de la muerte y la imagen del cadáver, «cubierto de pálidos azufres» e inerte sobre la piedra, se tornen más dolorosas:

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar el tiempo
con árboles de lágrimas y cintas de planetas.

(«Cuerpo presente», *Ll,* I, 556)

Y, en fin, en la *Comedia sin título,* que Lorca dejó sin concluir en el momento de su muerte, cuando la actriz queda convertida en Lady Macbeth «con un traje rojo fuego»:

El telón del fondo se levanta y aparece otro telón en el que hay pintado un sombrío claustro de piedra con cipreses y árboles fantásticos (CST, II, 1.083).

Sauce

Junto al ciprés, el sauce llorón es otro árbol funerario de significación ampliamente difundida [25], con el que se representa «el dolor de los vivos ocasionado por el recuerdo de los difuntos» [26], unido a sentimientos de aflicción, melancolía y amargura:

---

[25] CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 181-185; y J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 916-917.

[26] CELESTINO BARALLAT, *Principios,* p. 21.

> Las ramas del sauce llorón, como es sabido, no se levantan ni se conservan horizontales, sino que se encorvan bajo su propio peso y se doblan tristemente hasta tocar con el suelo. De ahí le ha venido a la planta el nombre de *llorón* y también el de *desmayo* que le caracteriza en varias comarcas [27].

Juan Ramón Jiménez expresó en forma directa, en una de sus *Rimas,* el sentido funeral que se ha venido atribuyendo al sauce:

> Los sauces me llamaron, y no quise
> decir que no a las voces de los muertos:
> abrí la verja y penetré tranquilo
> en el abandonado cementerio [28].

Unos años antes, cuando ya el Romanticismo empezaba a convertirse en objeto de museo, al describir en el primer capítulo de *La de Bringas* (1884) el cenotafio que el protagonista construye pacientemente, Pérez Galdós explicaba, con su característica ironía, cómo este árbol llegó a simbolizar el espíritu de todo un período:

> Pero lo más bonito era quizás el sauce, ese arbolito sentimental que de antiguo nombran *llorón,* y que desde la llegada de la Retórica al mundo viene teniendo una participación más o menos criminal en toda elegía que se comete. Su ondulado tronco elevábase junto al cenotafio, y de las altas esparcidas ramas caía una lluvia de hojitas tenues, desmayadas, agonizantes. Daban ganas de hacerle oler algún fuerte alcaloide para que se despabilase y volviera en sí de su poético síncope. El tal sauce era irreemplazable en una época en que aún no se hacía leña de los árboles del romanticismo [29].

Y esta misma significación —tristeza, abatimiento, desmayo y a veces muerte—, es la que los sauces presentan en la obra de García Lorca:

---

[27] *Ibíd.,* pp. 21-22.

[28] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Rimas* [1902], en *Primeros libros,* edic. cit., p. 187.

[29] BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras completas. Novelas,* Madrid, Aguilar, 1973, 3 vols., vol. II, p. 127.

¡Jeremías
exquisito!

Las lágrimas asoman
por tus ojos fríos,
mas tu llanto no rueda
sobre el camino.

Abres bajo tus ramas
un abismo
y matizas con gestos
el dolor vespertino.

¡Oh, Jeremías
exquisito!

Leemos en un poema de *Suites* titulado precisamente «Sauce» (*S*, I, 708). En «Pescadores», del mismo libro, mientras el ciprés echa su anzuelo a la luna:

El sauce sobre el remanso
se pesca sus ruiseñores.

(*S*, I, 752)

En una composición de *Canciones* hasta hace poco inédita, la vida del poeta, como una flor deshojada, pasa triste, reflejada en el espejo del agua, sobre un fondo de silencio y de tarde abandonada:

El silencio en los árboles
Y el sol en el ocaso.

Reflejada en el cauce
Veo pasar mi vida
Bajo el lánguido sauce
De la tarde caída [30].

En el poema de *Cante jondo* titulado «El huerto de la Petenera», ya citado, los sauces completan el cuadro, de una fúnebre quietud, que dibujan los cipreses y el doblar de campanas:

---

[30] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Poemas tardíos», en *Canciones*, edic. cit., p. 292.

Sobre el estanque
duermen los sauces.
Los cipreses son negros
surtidores de rosales
y hay campanas doblando
por todas partes.

A este huerto se llega
demasiado tarde
con los ojos sin luz
y el paso vacilante
después de atravesar
un río de sangre.

(*PCJ*, I, 1.101)

En el *Romancero gitano,* en cambio, San Gabriel se encamina hacia la casa de Anunciación derramando alegría a cada paso, y es «domador de palomillas / y enemigo de los sauces» («San Gabriel», *RG,* I, 415); mientras que en los versos del *Llanto,* tras la muerte del torero, la alegría de la fiesta ha sido sustituida por un ambiente de ensueño, y los espectadores, por árboles desmayados:

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

(*Ll,* I, 553)

Olivo

En la Antigüedad, el olivo estuvo consagrado a Atenea entre los griegos, Minerva de los romanos, y como símbolo, su significado recopila casi todas las actividades y virtudes propias de esta diosa: la fecundidad, la sabiduría y la luz del intelecto, el cultivo de las artes y la agricultura, la consecución de la victoria y el mantenimiento de la paz[31]:

[31] CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 241-246; y J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario,* pp. 148-149 y 775-776.

> Son tantas las excelencias deste árbol [escribe Alonso de Herrera en su manual de agricultura], que antes es cierto que para las poder decir bien y declarar me faltarán palabras, que materia. ¿Qué provisión o despensa hay buena sin aceite?, tanto que en el Psalmo es puesto por una de las tres principales, que son pan, vino y aceite; otras provisiones hay para abundancia, y el aceite es de necesidad. [...] Era antiguamente en tanto tenido este árbol, que por honrarle los capitanes hacían coronas dellos en señal de victoria, y al que mejor había peleado coronaban con corona de oliva, y aun también tienen o dan señal de paz, como vemos en el octavo capítulo del *Génesis* cuando Noé echó del arca la paloma y ella tornó con un ramo de oliva en el pico [32].

Y, en efecto, en la tradición judía y en el Cristianismo, el olivo ha tenido la misma consideración de árbol sagrado que entre los gentiles, como símbolo de la paz y de la gloria, y emblema de salvación: una rama de olivo anuncia el fin del diluvio a Noé y sus familiares, como acabamos de ver; los olivos acompañan a Jesús durante la última oración, en el huerto de Getsemaní; de sus frutos se extraen los óleos, presentes en la liturgia cristiana y en la religión judía; el Domingo de Ramos, los olivos bendecidos recuerdan la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén; y en el Islam, heredero de muchas tradiciones judeo-cristianas, el olivo es símbolo del profeta, y eje del mundo en que la luz divina se materializa, según recuerda la sura XXIV del *Corán* [33].

En la obra juvenil de Lorca, el olivo presenta algunos de los significados tradicionales que hemos apuntado. Así, en «Canción oriental», de *Libro de poemas,* «El olivo es la firmeza / de la fuerza y el trabajo» (*LP,* I, 106); en la «Invocación al laurel», el poeta imagina «los olivos viejos, cargados de ciencia» (*LP*, I, 135), y añade:

> ¡Conozco tu encanto sin fin, padre olivo,
> al darnos la sangre que extraes de la Tierra;

---

[32] GABRIEL ALONSO DE HERRERA, *Obra de agricultura* [1513], edic. de José Urbano Martínez Carreras, Madrid, Atlas, 1970 (BAE, 235), p. 182.

[33] *Corán,* 24, 35, edic. cit., p. 354.

como tú, yo extraigo con mi sentimiento
el óleo bendito que tiene la idea!

(*Ibíd.*, 136)

En otra poesía de esta época, inédita en su momento, Federico recuerda el vuelo de la paloma para llevar la buena nueva hasta el arca de Noé:

En el olivar
Que una noche obscura
Voló la paloma
Que lleva en su pico
La rama de paz[34].

Y en la «Oda a Salvador Dalí», el amigo catalán es el paladín de un arte luminoso, de una claridad diáfana y apolínea: «ancha luz de Minerva», enemiga del empuje oscuro y turbulento de la inspiración dionisiaca:

Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
pides la luz que anima la copa del olivo.
Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.

Pides la luz antigua que se queda en la frente,
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.

(*OC*, I, 955)

Junto a los valores indicados, en la poesía española de este siglo el olivo se ha asociado sobre todo con Andalucía, sus paisajes y sus gentes. En la obra de Machado, por ejemplo, el recuerdo de Sevilla o las evocaciones de Baeza, forman un retablo en que destacan las «imágenes de grises olivares / bajo un tórrido sol que aturde y ciega»[35]:

---

[34] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Tarde de abril», en *Poesía inédita*, p. 216.

[35] ANTONIO MACHADO, *Campos de Castilla*, en *Poesías completas*, CXXV, edic. cit., p. 549.

¡Viejos olivos sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del tiempo de Andalucía!
¡El campo andaluz, peinado
por el sol canicular,
de loma en loma rayado
de olivar en olivar! [36]

También en las creaciones de García Lorca, el olivo marca con su presencia inconfundible los paisajes de la Bética interior, y llega a ser el símbolo característico de Andalucía, tanto en las conferencias y otros escritos en prosa [37], como en su obra lírica y dramática [38]: «Ocho provincias de la Andalucía, / olivo al aire y a la mar los remos», se lee en el «Soneto de homenaje a Manuel de Falla», escrito en 1927 con motivo del cincuenta aniversario del músico (*OC*, I, 930). La «Baladilla de los tres ríos», del *Poema del cante jondo*, se inicia con estos versos:

---

[36] *Ibíd.*, CXXXII, p. 560.

[37] Así, en torno a la ciudad de Baeza, los «Sombríos y bravos acordes de olivares contrastan con las sierras, que son violeta profundo por su falda» (*IP, III*, 68). En Jaén, explica Federico en una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro desde Granada, en noviembre de 1925, «Los ojos [de las muchachas] tienen todos los cambiantes de la hoja del olivo» (*OC*, III, 741). En una conferencia sobre el folklore de la ciudad de Granada, pronunciada por primera vez en 1930, el autor explica que, al llegar febrero, «La gente canta en los alrededores de Granada con el agua oculta bajo un leve témpano de hielo [...]. Ahora las calles de los arrabales están tranquilas. Algunos perros, aire de olivar» («Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *OC*, III, 325); y en la despedida del *Retablillo de don Cristóbal*, «Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos» (*RDC*, II, 697). Sin embargo, poco antes de morir, Federico confesó en una entrevista: «..durante mis ausencias de España, cuando me separa de ellà el mar y la tierra, yo concreto mi nostalgia no en mi tierra de Granada, no en la extensión de los olivares, sino en una mañana de marzo profunda al pie de las murallas profundas de Ávila» («Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», por FELIPE MORALES, *La Voz*, Madrid, 2 de abril de 1936, y *OC*, III, 672).

[38] Véase ARTURO BERENGUER CARISOMO, *Las máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 2ª edic., 1969, pp. 65-66; EDWARD F. STANTON, *The Tragic Myth*, pp. 63-68; y MANUEL ANTONIO ARANGO, *Símbolo*, pp. 234-235.

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

(*PCJ*, I, 153)

En la estampa segunda de *Mariana Pineda*, Pedro advierte:

Andalucía tiene todo el aire
lleno de Libertad. Esta palabra
perfuma el corazón de sus ciudades,
desde las viejas torres amarillas
hasta los troncos de los olivares.

(*MP*, II, 221)

En los versos del *Poema del cante jondo*, los olivos, cargados muchas veces de resonancias siniestras, nos acercan hasta la misteriosa Andalucía, inquietante y milenaria, que los poemas retratan:

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido,
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiemblan junco y penumbra
a la orilla del río[39].

[39] Transcribimos los comentarios de un jornalero andaluz a propósito de los primeros versos del poema, recogidos por ARTURO BAREA: «Si te quedas en medio del olivar entre dos árboles y miras a lo largo de una hilera, lo ves todo como un abanico cerrado. Si te vas detrás de un árbol se abren todas las hileras como las varillas de un abanico. Y si andas entre los árboles, todo es un gran abanico que se cierra y se abre» (*Lorca: El poeta y su pueblo*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 24).

Leemos en uno de los poemas con que se abre el libro («Paisaje», *PCJ*, I, 157); y en el titulado «Evocación», Andalucía es la:

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra).

(*PCJ*, I, 167)

El olivar es el escenario en que se desenvuelve el asunto de algunos de los romances gitanos, como veremos después; y aunque de forma indirecta, Andalucía está presente en las «Baladas amarillas», de *Canciones*, cuando el pastor se disuelve en el trigal como una sombra de oro, mientras los «Olivares soñolientos / bajan al llano caliente» (*C*, I, 255); o en el «Paisaje sin canción», de *Suites*, en cuyos versos:

Por la llanura tostada
va caminando un olivo.

Un solo
olivo.

(*S*, I, 694)

En fin, los olivares, con sus ramas verde oscuro sobre el fondo azul del mar, configuran el «paisaje escaleno de espumas y olivos» característico del Mediterráneo, y en el espíritu de Federico, son un vínculo emblemático, a la vez imaginario y físico, entre Andalucía y Cataluña, y entre sus paisajes y sus gentes, al menos durante los años en que su amistad con Salvador y Ana María Dalí estuvo más arraigada[40].

[40] Los primeros versos del poema de «La sirena y el carabinero», escrito en 1926, que acabamos de citar —«El paisaje escaleno de espumas y de olivos / recorta sus perfiles en el celeste duro» (*OC*, I, 1042)—, nos recuerdan otros de la «Oda a Salvador Dalí», publicada el mismo año, en que Federico evoca así el litoral del norte de Cataluña: «Cadaqués, en el fiel del agua y la colina, / eleva

En los ambientes de tipo popular en que tan a menudo están localizadas las obras de nuestro autor, las ramas y la sombra del olivo, bajo las cuales se encuentran los amantes, y el hecho mismo de recoger la aceituna, ocasión propicia para que surja el idilio, presentan una significación constante de carácter amoroso que Federico aprovecha. Ya en la primitiva *Razón de amor,* compuesta en el siglo XIII, el protagonista tiene un encuentro con una hermosa doncella, y:

> Yo non fiz aquí como uilano,
> leuem e pris la por la mano;
> junniemonos amos en par
> e posamos so ell oliuar[41].

En la cancioncilla tradicional titulada «Las morillas de Jaén», que el propio Lorca transcribió y armonizó[42]:

> Tres moricas tan garridas
> iban a coger olivas,
> y hallábanlas cogidas
> en Jaén:
> Axa y Fátima y Marién.

---

escalinatas y oculta caracolas» (*OC,* I, 954). En una carta dirigida a Ana María Dalí en mayo de 1925, Lorca recuerda a su amiga «A la orilla del mar, bajo los olivos, en el comedor de tu casa, en la rambla de Figueras» (*OC,* III, 868); y en otra, escrita a principios del año siguiente en Granada: «La flora mediterránea brilla aquí con toda la delicadeza de sus grises maravillosos. Pitas y olivos. Pero las señoritas de Granada no quieren al mar. Tienen grandes conchas de nácar con marinas pintadas y así lo ven; tienen grandes caracolas en sus *salas de estrado* y así lo oyen. Dichosa tú, Ana Maric, sirena y pastora al mismo tiempo, morena de aceitunas y blanca de espuma fría. ¡Hijita de los olivos y sobrina del Mar!» (*OC,* III, 872).

[41] «Razón de amor con los denuestos del agua y el vino», en RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios,* Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 113.

[42] Puede verse, con fuentes y variantes, en MARGIT FRENK, *Corpus,* pp. 14-15, nº 16B.

Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén:
Axa, Fátima y Marién.

(*OC*, I, 1.122)

En otra, del cancionero moderno:

Cogiendo la aceituna
se hacen las bodas.
Quien no va a la aceituna
no se enamora.
¿Qué tendrán, madre,
para cosas de amores
los olivares? [43]

Y Lorca, en su versión de la conocida cancioncilla popular titulada «La Tarara»:

Ay, Tarara loca.
Mueve la cintura
para los muchachos
de las aceitunas.

(*OC*, I, 1.128)

En el poema de *Canciones* titulado «Arbolé arbolé», en el momento en que va a ser requerida por cuatro jinetes que se dirigen a Córdoba, tres torerillos que marchan hacia Sevilla, y un misterioso joven que camina hacia Granada, a los que rechaza:

La niña de bello rostro
está cogiendo aceituna.

---

[43] *Cante flamenco*, selección y estudio de Ricardo Molina, Madrid, Taurus, Temas de España, 2ª edic., 1986, p. 136.

El viento, galán de torres,
la prende por la cintura[44].

(*C*, I, 315)

Y en «La Lola», de *Poema del cante jondo,* mientras la protagonista espera en silencio la llegada del amor:

El agua de la acequia
iba llena de sol,
en el olivarito
cantaba un gorrión.

(*PCJ*, I, 199)

Además los olivares, por ser parajes oscuros y apartados de la población, proporcionan un escenario idóneo para que las parejas se encuentren furtivamente, y su sola evocación posee un sentido erótico evidente en los ambientes de tipo popular que ahora nos ocupan:

Tengo los ojos puestos
en un muchacho,
delgado de cintura,
moreno y alto.
A la flor,
a la pitiflor,
a la verde oliva...
A los rayos del sol
se peina mi niña.
.....

---

[44] Véase, a propósito de esta enigmática composición, CARLOS RAMOS GIL, *Claves,* pp. 116-118; FRANCISCO RAMOS ORTEGA, *«Arbolé, arbolé,* ¿una serranilla de García Lorca?», *RUC,* XXVI, 1977, pp. 215-248; FRANCIS CERDAN, «De l'estampe folklorique au poème allegorique: *Arbolé, arbolé* de Federico García Lorca», en *Hommage à Federico García Lorca,* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pp. 153-164; y JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Arbolé arbolé,* o las paradojas del amor lorquiano», *RLi,* LVIII, nº 115, 1995, pp. 121-148.

En los olivaritos,
niña, te espero,
con un jarro de vino
y un pan casero.

Dice una cancioncilla popular[45] que Federico incluyó en su *Tragicomedia de don Cristóbal* (*TDC*, II, 141). En «Prólogo», de *Libro de poemas*, el protagonista, recordando al personaje de Fausto, pide a Satanás que le entregue a una Margarita morena, «sobre un fondo de viejos olivos» (*LP*, I, 87). En la canción nupcial de *Bodas*, la Muchacha 1ª exclama:

¡Ay, galán,
deja tu sombrero por el olivar!

(*BS*, II, 745)

Durante el velatorio en casa de Bernarda Alba, según explica la Poncia, los hombres:

> Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto del olivar [...]. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra (*CBA*, II, 989).

La misma Poncia, hablando de los segadores, comenta en otra ocasión:

> Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar (*ibíd.*, 1.019).

E incluso el movimiento de las hojas y los frutos al compás del viento, ha adquirido en el folklore connotaciones de carácter amoroso

---

[45] Véase TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 115-116.

que son ya tradicionales, y que no es raro encontrar en los cancioneros, referidas a todo tipo de árboles[46]:

Cómo se menea
la aceituna sevillana;
así se menea
tu cuerpecito, serrana.

Cómo se menea
la aceituna en el olivo;
así se menean
tu cuerpecito y el mío.

Dice una canción popular castellana[47]; en otra, del folklore granadino, que el propio Federico incluyó en su conferencia de 1930 titulada «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre»:

A los olivaritos
voy por las tardes
a ver cómo menea
la hoja el aire,
la hoja el aire.

(*OC*, III, 326)

Y en la segunda estampa de *Mariana Pineda*, dentro de esa misma tradición, Clavela recita el romance en que se evoca la muerte del

---

[46] El propio Lorca recogió dos ejemplos representativos: Una canción tradicional antigua que dice: «De los álamos vengo, madre, / de ver cómo los menea el aire. / De los álamos de Sevilla / de ver a mi linda amiga. / De ver cómo los menea el aire, / de los álamos vengo, madre» («Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *OC*, III, 326; y en MARGIT FRENK, *Corpus*, pp. 145-146, nº 309B); y esta otra, del cancionero moderno: «A los árboles altos / los lleva el viento / y a los enamorados / el pensamiento, / ay, vida mía, / el pensamiento» (*OC*, I, 1.121; y en EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Cuarenta canciones populares españolas*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1924, p. 45). Véase también el estudio de JOSÉ ROMEU FIGUERAS, «De los álamos vengo, madre», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960-1963, 3 vols., vol. III, pp. 277-286.

[47] *Cancionero del campo*, edic. cit., p. 96.

duque de Lucena, y el dolor de la niña que, sentada «a la verde, verde orilla / del olivarito...», bordaba una bandera para él (*MP*, II, 205):

¡Ay duque de Lucena,
ya no te veré más!
La bandera que bordo
de nada servirá.
En el olivarito
me quedaré a mirar
cómo el aire menea
las hojas al pasar.

(*Ibíd.*, 206)

Pero dentro de esa corriente folklórica en la que Federico se ha inspirado, el olivar tiene otros significados diametralmente opuestos a los que venimos comentando, y en el romancero y las canciones tradicionales antiguas, suele ser el escenario de acontecimientos desastrosos, ocasionados por un amor no correspondido, mal pagado, o truncado de una manera imprevista por algún suceso aciago:

Gritos dava la morenica
so el olibar,
que las ramas haze temblar.
La niña cuerpo garrido
llorava su muerto amigo
so el olibar,
que las ramas haze temblar.

Reza una de las cancioncillas transcritas por Margit Frenk[48]; y en el «Romance de una fatal ocasión»:

Bien la vía el caballero
que tanto la pretendía;
mucho andaba el de a caballo,
mucho más que anda la niña;

[48] MARGIT FRENK, *Corpus*, p. 233, nº 499.

allá se la fue a alcanzar
al pie de una verde oliva,
¡amargo que lleva el fruto,
amargo para la linda! [49]

En el acto tercero de *El villano en su rincón,* Lope recuerda la tradición según la cual la aceituna es «fruta dura e importuna»:

Fruta en madurar tan larga,
que sin aderezo amarga;
y aunque se coja una carga,
se ha de comer sola una [50].

En el folklore moderno, los olivos suelen evocar la pena, la frustración, el amor amargo, las cenizas de una pasión que se apaga. Así, en una canción tradicional de Cantabria:

Debajo del olivo
llorando la vi;
como era de noche
no la conocí [51].

Y en otra, más conocida, común a muchas regiones:

Se despiden dos amantes
Al pie de una verde oliva;
Como la oliva es amarga,
Amarga es la despedida [52].

Federico debió de sentirse identificado de una manera especial con esa tradición que ha visto en el olivo un árbol de fruto amargo, lleno

---

[49] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva,* p. 56.

[50] LOPE DE VEGA, *Obras,* edic. cit., vol. I, p. 1.195.

[51] SIXTO CÓRDOVA y OÑA, *Cancionero,* vol. III, p. 81.

[52] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. II, p. 488, nº 3.377; y EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares populares,* Valdepeñas, 1929-1932, 3 vols., vol. II, p. 13, nº 1.344.

de tristes presagios y testigo de acontecimientos luctuosos, ya que, en efecto, lo que su obra ha pretendido plasmar, según confesaba él mismo, no es la Andalucía externa, de charanga y pandereta, la que todos percibimos, sino otra que no se ve, una Andalucía en que «no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles» («Romancero gitano», *OC*, III, 340). Y a la evocación de esa Andalucía de la pena, milenaria y misteriosa, de altozanos secos y callejuelas dormidas, envuelta en espirales de llanto, contribuyen a menudo los olivos, con sus ramajes oscuros, el extraño sabor acre de sus frutos, sus hojas de un verdor triste, y sus troncos torturados, tras los cuales no es extraño que esté al acecho la muerte, personaje ubicuo en los escritos de Lorca, y preocupación perenne de Andalucía, como en seguida veremos. En el «Poema de la siguiriya gitana», por ejemplo, tras escuchar el llanto de la guitarra, sentimos cómo:

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

Desde los olivos
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

(«El grito», *PCJ*, I, 159)

En «Paisaje», ya citado, en torno al olivar:

Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

(*PCJ*, I, 157)

Y en la composición titulada «Pueblo», del «Poema de la Soleá»:

Sobre el monte pelado
un calvario.
Agua clara
y olivos centenarios.
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.
¡Oh pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!

(*PCJ*, I, 168)

En otras composiciones de esta misma época, los amores malheridos y la muerte se confunden y se abrazan sobre un extraño paisaje de tristes sombras inmóviles y olivos atormentados. Así, en una composición de *Poema del cante jondo* inédita en su momento, Petenera ha muerto, y en los ojos de las mujeres que la llevan a enterrar, «duerme el puñal / que lleva la siguirilla / por el olivar» [53]. En «Canción», del ciclo de *Suites:*

Si yo te dijera un día
—¡te amo!—, desde mi olivar,
¿qué harías, amor mío?
¡Clavarme un puñal!

(*S*, I, 1.029)

En el poema titulado «De profundis»:

Los cien enamorados
duermen para siempre

[53] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Reflejo final», en *Poema del cante jondo,* edic. crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1986, p. 299.

bajo la tierra seca.
Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos verdes
donde poner cien cruces,
que los recuerden.

(*PCJ*, I, 195)

Rosita evoca ese mismo ambiente, que ya nos es familiar, en la *Tragicomedia de don Cristóbal:*

> La sierra de Córdoba tiene sombras bajo sus olivares, sombras aplastadas, sombras muertas que nunca se van. ¡Oh, quién estuviera bajo sus raíces! (*TDC*, II, 155).

Y hacia Córdoba se dirige el protagonista de la «Canción de jinete», sobre la montura el fruto amargo del árbol, y con él, lejanas señas de muerte:

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

(*C*, I, 313)

Los olivos abundan en los versos de *Romancero gitano,* y con frecuencia presiden las escenas en que el dolor y la muerte protagonizan la historia. Así, en la composición que abre el libro, mientras el niño muere seducido por la luna, para intentar rescatarle:

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.

Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

(«Romance de la luna,
luna», *RG*, I, 394)

En «Preciosa y el aire», «los olivos palidecen» al mostrar su envés grisáceo las hojas, agitadas por el aire, y al ver a la gitanilla perseguida por el viento (*RG*, I, 396). Durante la «Reyerta»:

En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.

Y tras la contienda:

El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.

(*RG*, I, 398-399)

A propósito del conocido «Romance de la pena negra», Federico explicaba en su lectura de *Romancero gitano:*

> La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia porque con pena se puede sonreír, ni es un dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta (*OC*, III, 344).

Y en ese ambiente, los olivos suscitan, simbolizan o comparten el dolor indefinido que sufre la protagonista:

No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las tierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.

Responde Soledad a su interlocutor (*RG,* I, 408). En unos versos del romance, luego suprimidos:

> El olivar no se acaba.
> Desde mi puerta veo toda
> la tierra llena de olivos,
> ondulada gris y sola[54].

Y al final del poema:

> La pena del olivar
> por las altas ramas flota[55].

En el «Prendimiento de Antoñito el Camborio», las aceitunas «aguardan / la noche de Capricornio» (*RG,* I, 418): el solsticio invernal en que serán arrancadas del olivo, igual que el protagonista, para el que pronto llegará la hora de la plenitud y de la muerte. En efecto, en el siguiente poema, Antoñito:

> Bañó con sangre enemiga
> su corbata carmesí,
> pero eran cuatro puñales
> y tuvo que sucumbir.

Y antes de ser derribado por la saña de sus primos, el Camborio exhibe en el color «verde luna» de su cutis, «amasado / con aceituna y jazmín», las señales inequívocas de su inminente final[56] («Muerte de Antoñito el Camborio», *RG,* I, 419-420).

También en el último cuadro de *Bodas de sangre,* anunciando el desenlace, la Niña pregunta:

---

[54] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Autógrafos,* edic. cit., pp. 150-151.

[55] *Ibíd.,* pp. 154-155.

[56] Para la significación de la luna y el color verde, y su relación con la muerte, remitimos al lector a las notas 26 y 108 del capítulo II.

¿Qué pasaría
por el ramo de la oliva?
¿Qué pasó
que nadie volvió?

(*BS*, II, 789)

Y en los versos finales del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías:*

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

(«Alma ausente», *Ll*, I, 558)

Laurel

En la Edad Antigua, el laurel fue el árbol consagrado a Apolo, el dios solar protector de la poesía, la música y las artes adivinatorias, y como tal, y por su verdor perenne, ha simbolizado la inmortalidad, el triunfo, el don de la profecía, y la gloria en general, especialmente la que se consigue en el campo de las artes y el saber:

> El laurel propiamente se dedica a los triunfos, y es gratíssimo en las entradas de las Casas de los Césares y Pontífices: y sólo él adorna las mismas Casas, y es como centinela delante de los umbrales [recordaba Plinio en el libro XV de su *Historia Natural*]. [...] Los Romanos le tienen por mensagero de alegría y de victoria, poniéndole con las cartas, y en las lanças de los soldados, y en los sombreros. Adorna las fasces de los Emperadores. Desde ellas se pone en el regaço de Júpiter Óptimo Máximo todas las vezes que alguna nueua victoria trae alegría. Y esto no porque siempre está verde, ni porque es árbol pacífico, que en uno y otro se ha de dar ventaja a la oliua; sino porque es bellísimo en el monte Parnaso. Y por esto también es agradable a Apolo[57].

[57] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural,* lib. XV, cap. 30, edic. cit., vol. II, pp. 79-80.

Y el doctor Andrés Laguna, en su comentario a Dioscórides:

> Coronauan también con laurel antiguamente a todos los vencedores; y como el Olivo era señal de paz, ansí siempre el laurel significaua victoria[58].

Y en efecto, las ramas del árbol se han utilizado desde la época clásica para condecorar a los héroes, los poetas y los sabios, y a Apolo se le representaba coronado con laurel. Además, por ser Apolo el dios de la profecía, en los oráculos existía la costumbre de arrojar hojas de laurel al fuego, y si crepitaban era un buen augurio, mientras que si ocurría lo contrario, era señal de sucesos nefastos; y, tras consultar al oráculo del dios en Delfos, los griegos regresaban coronados de laurel cuando la respuesta recibida era halagüeña[59].

Lorca se ha hecho eco del simbolismo tradicional de este árbol en algunas ocasiones, especialmente en su obra juvenil. En «Paisaje», de *Libro de poemas,* por ejemplo, el hablante observa «que el laurel tiene / cansancio de ser poético / y profético» (*LP,* I, 67). En el poema titulado «Invocación al laurel», leemos:

> ¡Oh laurel divino, de alma inaccesible,
> siempre silencioso, lleno de nobleza!
> ¡Vierte en mis oídos tu historia divina,
> tu sabiduría profunda y sincera!
> .....
>
> ¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
> ¡Oh mudo solemne cerrado a las quejas!
> Todos tus hermanos del bosque me hablan,
> ¡sólo tú, severo, mi canción desprecias!
>
> (*LP,* I, 136-137)

---

[58] ANDRÉS LAGUNA, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal y de los remedios mortíferos,* Salamanca, 1566, y edic. facsímil, Barcelona, MRA, 1994, 2 vols., vol. I, p. 65.

[59] CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 229-233; J. CHEVALIER Y A. GHEERBRANT, *Diccionario,* p. 630; y J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* pp. 204-205.

En un poema compuesto en 1918, inédito a la sazón, en lugar de la gloria pasajera que simboliza el laurel, el hablante descubre en la poesía una senda dolorosa que le conduce hasta un reino misterioso:

> ¿Coronas de laurel en mi frente?
> No. Coronas de un arte imposible.
> Coronas de llantos, suspiros, anhelos,
> coronas de estrellas de todos los cielos,
> coronas que son para frente intangible[60].

En la composición de *Canciones* dedicada a Baco (*C*, I, 322), la poesía, simbolizada por el laurel de Apolo, sirve al poeta de refugio contra la pasión dionisiaca que representa la higuera, como veremos al tratar sobre este árbol; y en el «Soneto de homenaje a Manuel de Falla»:

> Con el laurel y flores que ponemos,
> amigos de tu casa en este día,
> pura amistad sencilla te ofrecemos.
>
> (*OC*, I, 930)

La idea de que el laurel simbolizaba la inmortalidad, sobrevivió al mundo clásico, y en versiones ya vulgarizadas ha llegado hasta nosotros, a través de la superstición que ve en las ramas del árbol un amuleto eficaz contra las inclemencias de los cielos. Entre los romanos ya existía la creencia de que el laurel protege de las tormentas[61], y Petrarca la apunta en su *Cancionero*[62]. Gabriel Alonso de Herrera explica que los laureles:

---

[60] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Oración», *Poesía inédita*, p. 267.

[61] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural*, lib. XV, cap. 30, edic. cit., vol. II, p. 80. Veáse también J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, p. 630.

[62] «..et come in lauro foglia / conserva verde il pregio d'onestade, / ove non spira folgore, né indegno / vento mai che l'aggrave» [«...y verde guarda / su honestidad como el laurel las hojas, / donde no caen rayos, ni los vientos / jamás han de troncharla»] (FRANCESCO PETRARCA, «Canción XXIX», *Cancionero*, edic. cit., vol. I, pp. 206-207).

> Son árboles muy hermosos que continuamente están verdes, son sus hojas muy oloriosas, adornan mucho los jardines, las claustras de religiosos y los patios de las casas, y aun en las tierras o lugares onde suelen caer rayos los suelen plantar, porque onde ellos están no cae rayo alguno, y por esso el emperador Tiberio, cuando tronaba se ponía una guirnalda de laurel en la cabeza por estar seguro de rayos[63].

Pedro Mexía alabó «la propriedad maravillosa deste árbol, que naturalmente es enemigo del fuego y que no puede ser herido con rayo»[64]; y Sebastián de Covarrubias recordaba cómo:

> ...entre otros privilegios que dio naturaleza al laurel es uno (según la común opinión) que jamás ha sido tocado del rayo[65].

Se trata de una creencia arraigada, como puede comprobarse, y hasta nuestros días ha llegado la costumbre, documentada en Cataluña por Joan Amades, de plantar laureles a la puerta del hogar:

> ...perquè protegeixen la casa contra els llamps, esquiven les bruixes, els mals esperits i els lladres i porten ventura i fortuna en gran[66].

Si bien esta superstición pagana se ha cristianizado, como tantas otras, y las cualidades mágicas del árbol se atribuyen, no a sus virtudes intrínsecas, sino al hecho de que sus ramas sean bendecidas cada Domingo de Ramos junto con las del olivo[67]. Y algo de ello se adivina en algunas oraciones, costumbres y jaculatorias, mitad cristianas y mitad paganas, que Lorca ha recordado en sus escritos. Así, en la invocación del Mago de *La niña que riega la albahaca:*

> ¡Por las ramas del laurel y la cinta de Santa Inés, que tus males se curen y se vayan al pocito negro de la pena! (*NRA*, II, 68).

---

[63] GABRIEL ALONSO DE HERRERA, *Obra de agricultura*, p. 166.

[64] PEDRO MEXÍA, *Silva de varia lección* [1550-1551], edic. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols., vol. I, p. 461.

[65] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 754.

[66] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1112.

[67] CELS GOMIS, *Botánica popular*, Barcelona, L'Avenç, 1891, p. 109; y JOAN AMADES, *Costumari*, vol. II, pp. 688 y ss.

En la romería del último acto de *Yerma,* que tiene algo de oráculo cristianizado, las mujeres deben rezar «la oración del laurel dos veces» (*Y,* II, 860); y para ahuyentar la mala suerte que trae una sombrilla abierta dentro de la casa, debe formularse la siguiente rogativa:

> Por la rueda de San Bartolomé
> y la varita de San José
> y la santa rama de laurel,
> enemigo, retírate
> por las cuatro esquinas de Jerusalén.
>
> (*DRS,* II, 890)

El laurel, además, como muchos otros vegetales, se asocia con el amor, y por un doble motivo. Una conocida leyenda del mundo antiguo, divulgada por Ovidio en sus *Metamorfosis* [68], recuerda cómo Júpiter convirtió a la ninfa Dafne en un laurel, para que Apolo, enamorado de ella, no la pudiera alcanzar, con lo que el laurel ha venido a simbolizar el amor triste, mal correspondido o desdichado, como recordó Garcilaso de la Vega en sus sonetos y églogas [69]. Y en la composición de *Libro de poemas* ya citada, se lee:

> ¡Árbol que produces frutos de silencio,
> maestro de besos y mago de orquestas,
> formado del cuerpo rosado de Dafne
> con savia potente de Apolo en tus venas!
>
> («Invocación al laurel», *LP,* I, 136)

El laurel, en cuyas ramas se funden lo rosado y virginal de Dafne con lo carnal y masculino de Apolo, podría ser un símbolo de la homosexualidad, más si tenemos en cuenta que el dios al que el laurel estuvo consagrado, despertó la admiración de Jacinto y Cipariso [70], y es la

---

[68] PUBLIO OVIDIO, *Metamorfosis,* lib. I, edic. cit., vol. I, pp. 25-31.

[69] GARCILASO DE LA VEGA, «Soneto XIII» y «Égloga III», vv. 145-168, en *Poesías,* edic. cit., pp. 49 y 199.

[70] J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* p. 48.

divinidad que simboliza las relaciones amorosas entre hombres [71]. A ello parece aludir el «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» [72]:

> Este pichón del Turia que te mando,
> de dulces ojos y de blanca pluma,
> sobre laurel de Grecia vierte y suma
> llama lenta de amor do estoy parando.
>
> (*OC*, I, 946)

Y ecos de la leyenda de Dafne se adivinan en los versos de «Preciosa y el aire», el romance en que la joven gitana, antes de ser perseguida por otra divinidad cósmica y pagana —el viento repentinamente personificado—, discurre «por un anfibio sendero / de cristales y laureles», a medio camino entre la tierra y el agua (*RG*, I, 395) [73].

Además, el verdor permanente del laurel, como el de la vegetación en general, significa en el folklore «esperanza», sobre todo amorosa, como recuerda una copla recogida por Fernán Caballero:

> Semejan esperanzas
> a los laureles;
> sin darle fruto a nadie,
> siempre están verdes [74].

Y ambos sentidos —esperanza y verdor inextinguible— se combinan en los versos de *Poeta en Nueva York,* en que los ramos de laurel

---

[71] De ello da testimonio el propio Lorca en «Tu infancia en Menton»: «Norma de amor te di, hombre de Apolo, / llanto con ruiseñor enajenado, / pero pasto de ruina, te afilabas / para los breves sueños indecisos» (*PNY*, I, 452); y en la «Oda a Walt Whitman»: «Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas, / ni tus hombros de pana gastados por la luna, / ni tus muslos de Apolo virginal» (*PNY*, I, 529).

[72] Véase CANDELAS NEWTON, «Los paisajes del amor: iconos centrales en los sonetos de Lorca», *ALEC*, XI, 1986, pp. 143-159.

[73] Véase L. B. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *La arquitectura*, pp. 25-26.

[74] FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 126.

expresan un deseo de «amor inexpugnable», en un mundo en que todo es oquedad y «amor huido»:

Para ver que todo se ha ido.
Para ver los huecos de nubes y ríos.
Dame tus manos de laurel[75], amor.
¡Para ver que todo se ha ido!

(«Nocturno del hueco», *PNY*, I, 505-506)

Amor, fecundidad y esperanza son los bienes que el laurel anuncia a la desposada en el día de su boda, según vimos:

Despierte la novia
la mañana de la boda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.
¡Despierte la novia!
Que despierte
con el ramo verde
del amor florido.
¡Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!

(*BS*, II, 744-745)

Aunque en el último cuadro, las muchachas que deshacen la madeja de la vida, como las antiguas Parcas, entonan esta profecía lúgubre:

Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?
.....

[75] Tanto Eutimio Martín en su edición crítica de *Poeta en Nueva York*, como Mario Hernández al editar los manuscritos del libro, restituyen el sintagma «ramos de laurel», en lugar de «manos de laurel» que figura en la edición de Arturo del Hoyo que utilizamos en nuestro trabajo (FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edic. crítica de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1983, p. 258; y *Manuscritos neoyorquinos*, edic. cit., p. 141).

Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel.

(*BS*, II, 788)

Y es que el verde permanente del laurel, como el amor y la vida, también está sujeto a la ley inexorable por la que todo varía, decae, sucumbe en la corriente del tiempo, y desemboca en la muerte:

Acaso, ¡oh maestro del ritmo!, medites
lo inútil del triste llorar del poeta.
Acaso tus hojas, manchadas de luna,
pierdan la ilusión de la primavera.

Se preguntaba el autor en su temprana «Invocación al laurel» (*LP*, I, 137). Otro poema del libro, titulado «Patio húmedo», en que el poeta medita sobre la ruina y la muerte que invaden todas las cosas, se abre y cierra con un dístico significativo: «Las arañas / iban por los laureles» (*LP*, I, 95)[76]. En el «Vals de las ramas», de *Poeta en Nueva York*, las guirnaldas del árbol acompañan a la muerte:

Llegará un torso de sombra
coronado de laurel.
Será el cielo para el viento
duro como una pared
y las ramas desgajadas
se irán bailando con él.

(*PNY*, I, 538)

[76] En Lorca, la red que tejen las arañas, además de ocultar y oscurecer realidades, alude por lo general al paso del tiempo, y con él, al envejecimiento, la ruina, la destrucción y la muerte. Véase GLORIA BIGLINO, «Microfauna», pp. 206-208.

Y en la «Casida de las palomas oscuras»[77], las ramas del laurel, presuntamente inmortal, son el nido de dos aves misteriosas que vuelan hacia la nada:

Por las ramas del laurel
vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
y las dos eran ninguna.

(*DT*, I, 598)

Vid

Paganos y cristianos a la vez son los viñedos, emblema de Dionisos y sangre de Jesucristo, símbolo de redención e instrumento de pecado, como ya recordaba Federico en su «Canción oriental»:

Las vides son la lujuria
que se cuaja en el verano,
de las que la iglesia saca,
con bendición, licor santo.

(*LP*, I, 106)

Tanto la vid como el vino fueron en la Antigüedad bebida y alimento de los dioses, y el principal atributo de Dionisos en Grecia, y de Baco, su equivalente romano, dos divinidades que alcanzaron una importancia creciente y numerosos adeptos hasta que su culto fue abolido por el Cristianismo. La imagen de este dios es la de un joven adornado de pámpanos y de hiedra, rodeado de bacantes y de sátiros, y entregado a la danza y el placer; y aunque su significado fuera mucho más complejo, tanto su figura como el significado de la vid, se han venido asociando tradicionalmente con el desenfreno y la pasión sexuales, el caos orgiástico, la liberación de los deseos propia de los ritos

[77] Sobre las fuentes de este misterioso poema, véase DANIEL DEVOTO, *Introducción a «Diván de Tamarit» de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976, pp. 111-115.

báquicos, y el conocimiento que se adquiere de una forma irracional, mediante las alucinaciones y los sueños [78].

De otro lado, la vid y los racimos, como muchos otros frutos, tienen un significado erótico evidente en el folklore, la poesía y los sueños [79]:

> Tu ombligo es un ánfora
> en que no falta el vino;
> tu vientre, acervo de trigo,
> rodeado de azucenas.
> .....
> Esbelto es tu talle como la palmera,
> y son tus senos sus racimos.
> .....
> Madrugaremos para ir a las viñas;
> veremos si brota ya la vid,
> si se entreabren las flores.

Se lee en el *Cantar de los cantares* (7, 3-13) [80]. En el folklore tradicional castellano, *viña* y *niña* se emparejan a menudo, y no sólo por la rima [81]; y en una cancioncilla antigua [82], que glosó Lope de Vega en su comedia *El heredero del cielo:*

---

[78] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario,* pp. 420-422 y 1.067-1.074; y J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* pp. 123-125 y 338.

[79] SIGMUND FREUD, *Introducción,* p. 167.

[80] *Cantar de los cantares,* 7, 3-13, en *Sagrada Biblia,* edic. cit., p. 812.

[81] «Niña y viña, peral y havar / malo es de guardar», dice una cancioncilla antigua citada por MARGIT FRENK (*Corpus,* p. 149, nº 314C). En el cancionero popular moderno se advierte con cierta sorna que: «El que tiene mujer guapa / O viña en camino real, / Si quiere cogerle el fruto / Mucho tiene que guardar» (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. IV, p. 97, nº 6.293); o bien: «El viejo que se casa / Con mujer niña, / Él mantiene la cepa / Y otro vendimia» (*ibíd.*, nº 6.294); y son frecuentes las solicitudes, hechas con doble sentido, a propósito de parras y viñedos: «Anda, niña bonita, / cara de rosa, y *olé* y *olé,* / las uvas de tu parra / son moscateles, yo no lo sé. / Yo no las he probado, / pero si quieres las probaré» (*Cancionero del campo*, edic. cit., p. 71).

[82] MARGIT FRENK, *Corpus,* pp. 531-532, nº 1.111.

A la viña, viñadores,
que sus frutos de amores son.

A la viña tan garrida
—que sus frutos de amores son—;
ahora que está florida
—que sus frutos de amores son—;
a las hermosas convida
con sus pámpanos y flores.

A la viña, viñadores,
que sus frutos de amores son[83].

En fin, en el conocido poema de Rubén Darío, nuestra vida oscila entre la «la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos»[84]; y en «Les bijoux» de Baudelaire:

Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,
S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal[85].

En la tradición judeo-cristiana, en cambio, el vino era un licor sagrado entre los israelitas, y con él instituye Jesucristo el sacramento de la Eucaristía durante la última cena. En el Antiguo Testamento, «la viña de Yavé de los ejércitos es la casa de Israel, y los hombres de Judá son su amado plantío»[86]; y la imagen de la Iglesia como una gran viña, formada por Jesucristo y sus fieles, abunda en los *Evangelios*:

Yo soy la vid. Vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto, porque sin mí no podéis hacer nada[87].

---

[83] LOPE DE VEGA, *Obras*, edic. cit., vol. II, p. 30.

[84] RUBÉN DARÍO, «Lo fatal», de *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía*, edic. cit., p. 297.

[85] [«y su vientre y sus senos, estos racimos de mi viña / avanzan, más cálidos que los ángeles del mal»] (CHARLES BAUDELAIRE, *Poesía completa*, edic. cit., pp. 74-75).

[86] *Isaías*, 5, 7, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., p. 893.

[87] *San Juan*, 15, 5, *ibíd.*, p. 1.294.

En la obra de García Lorca, el simbolismo pagano de la vid, con sus connotaciones carnales y placenteras, predomina de forma muy clara sobre el significado religioso, y el vino, sangre divina, es ante todo el licor dionisiaco, el signo de la lujuria, y un brebaje turbador con que nos tienta el demonio. Así, en su conocida conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora», pronunciada en Granada en 1926, al comentar los versos de la *Soledad segunda* en que Dionisos es el «griego dios, nacido / segunda vez, que en pámpanos desmiente / los cuernos de su frente»[88], Federico resumía una de las leyendas con que los antiguos explicaron la atribución de la vid a Dionisos y Baco, con las siguientes palabras:

> Baco sufre en la Mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid. Por último, muere para convertirse en higuera (*OC*, III, 241).

Y algunos años más tarde, ambos personajes reaparecen al iniciarse el cuadro segundo de *El público,* cuando:

> Una FIGURA, cubierta totalmente DE PÁMPANOS rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra FIGURA, cubierta DE CASCABELES dorados danza en el centro de la escena (*EP,* II, 611).

Se trata de Baco y Ciso, la acción se desarrolla en una ruina romana, y entre capiteles y columnas derruidas, los dos hombres inician un frenético proceso de cambios imaginarios para poder ir el uno en pos del otro[89].

Pero la asociación de la vid con Dionisos y Baco, y con la sexualidad y la inconsciencia, se puede rastrear desde los más tempranos

---

[88] LUIS DE GÓNGORA, *Soledades,* edic. de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 81.

[89] Sobre la escena de *El público,* y las referencias a Baco y Ciso en esta obra y en la mencionada conferencia sobre Góngora, véase RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, «Baco y Ciso», en *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta,* Madrid, Editorial Casariego, 1992, pp. 122-132.

escritos de nuestro autor. En un poema de 1918, por ejemplo, durante el mes de julio:

> Las viñas lujuriosas maduran sus racimos
> Plorones de topacios. Llantos de un sol que va
> En la entraña del suelo cuajando a los sembrados.
> Sol oculto, venero de fecundidad[90].

En «Historia vulgar», redactada en 1917, mientras la novia del protagonista se halla lejos, y las cosechas maduran con el calor del verano:

> La estación acrecentaba las nostalgias de Juan. Las viñas estaban tan verdes y sensuales que eran una invitación a revolcarse en ellas[91].

Al acercarse el otoño, recuerda Federico el mismo año, en una de sus *Místicas:*

> Las uvas dieron sus vinos dorados y sangrientos llenos de alegrías, de muertes, de inconsciencias y verdades. Baco huyó, perseguido por el *De profundis,* dejando una estela de rubio licor... y bajo el crepúsculo rosa y azul frío las orquestas dispersas lamentan su canción[92].

Y en un apunte de esta misma época, el titulado «Canción», los seres humanos, olvidados de la verdadera religión, y bajo la mirada invisible del dios Baco:

> ...nos entregamos a locas diversiones mientras hay algo que nos va cubriendo de plomo el corazón. ¡Hombres! ¡Hombres! Todos sin corazón de bondad suprema. Escanciemos nuestras ánforas llenas de vino griego y de licor doloroso de mujer. Coronados de pámpanos y de hojas de higuera [...] y si alguna voz de tristeza os llama,

---

[90] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Julio. Momento musical de la vega», en *Poesía inédita,* p. 315.

[91] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita,* p. 369.

[92] *Ibíd.,* p. 132.

bebed más vino, pensad en Moloch y seguid, seguid, que nadie os atajará el sendero[93].

La pasión dionisiaca, que pugna por liberarse, aletea en el alma de la mujer andaluza de «Elegía», oculta bajo ropajes cristianos:

Te vas por la niebla del otoño, virgen
como Inés, Cecilia, y la dulce Clara,
siendo una bacante que hubiera danzado
de pámpanos verdes y vid coronada.

(*LP*, I, 40-41)

En «Prólogo», del mismo libro, el vacío en que vive Jesucristo:

no puede compararse
al vino
con que Satán obsequia
a sus buenos amigos.

(*LP*, I, 87)

En *La niña que riega la albahaca*, una obrita en la que, empezando por el título, abundan los personajes y motivos populares, asistimos al diálogo siguiente, inspirado también en una canción folklórica[94]:

PRÍNCIPE *(Viene disfrazado de vendedor de uvas.)*
¡Uva, uvita!
Cambio uvas por besos,
¡morenita!

IRENE
¿Así que tú cambias uvas por besos?

PRÍNCIPE
Pues sí: un racimito, un besito. Otro racimito, otro besito

(*NRA*, II, 65)

---

[93] *Ibíd.*, pp. 487-488.
[94] TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore*, pp. 165-166.

Pasional y báquica es Sevilla:

Una ciudad que acecha
largos ritmos,
y los enrosca
como laberintos.
Como tallos de parra
encendidos.
.....
Y loca de horizonte,
mezcla en su vino,
lo amargo de don Juan
y lo perfecto de Dionisio.

(«Sevilla», *PCJ*, I, 181)

En la «Oda a Salvador Dalí», como ya vimos, en lugar del abismo de la inspiración oscura, que brota del inconsciente, el pintor prefiere para su arte la claridad de Minerva: «Luz que temen las vides entrañables de Baco / y la fuerza sin orden que lleva el agua curva» (*OC*, I, 955). Y en la «Oda a Walt Whitman», el amor sin mácula entre hombres, luminoso y apolíneo, se contrapone a la pasión dionisiaca; y el poeta americano, «hermoso como la niebla», los «hombros de pana gastados por la luna» y los «muslos de Apolo virginal», es:

enemigo del sátiro,
enemigo de la vid
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.

(*PNY*, I, 529)

Higuera

Junto al olivo y la vid, la higuera es uno de los árboles que simbolizan la abundancia y la fertilidad, debido a su verdor y a sus múltiples semillas. En Asia, la higuera significaba además conocimiento e inmortalidad: era el eje que une al cielo con la tierra, y representaba a Buda, el cual solía sentarse a la sombra de este árbol para predicar

a sus discípulos. En Grecia, donde estuvo consagrada a Dionisos, según vimos, la higuera tuvo una clara significación erótica, y simbolizaba la fecundidad y la opulencia; y en el Antiguo Testamento hay alusiones frecuentes a las cualidades extraordinarias del árbol, y a lo dulce de sus frutos [95]. Pero mientras que la Iglesia consiguió sacralizar, incorporándolos a las festividades y la liturgia cristianas, otros símbolos paganos, algunos tan pecaminosos y obscenos como la vid, ni la higuera ni el dios al que estuvo consagrada tuvieron la misma suerte, y de la misma manera que los cuernos, la barba puntiaguda y las patas de cabrón que caracterizan a los sátiros y a Dinonisos, han pasado a formar parte de la iconografía con que se evoca a Satán, la higuera vendrá a ser el árbol maldito por excelencia en las páginas del Nuevo Testamento: En la parábola del *Evangelio* en que Cristo invita a hacer penitencia, la higuera es el árbol malo: no da frutos, y el dueño ordena talarlo [96]; y en otra ocasión, Jesús:

> Volviendo a la ciudad muy de mañana, sintió hambre, y viendo una higuera cerca del camino, se fue a ella; pero no halló en ella más que hojas, y dijo: «Que jamás nazca fruto de ti». Y la higuera se secó al instante [97].

Y por si fueran pocos los baldones que pesaban sobre el árbol, la tradición popular ha añadido algunos más: Desesperado tras su terrible traición, Judas se ahorcó en una higuera, que al momento quedó seca [98]; y su sombra, según dicen, es mortal, al menos si damos crédito a un proverbio castellano, que advierte:

> A la sombra de la higuera,
> ni te sientes ni te duermas [99].

---

[95] CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 224-228; J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario,* pp. 567-569; y J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* p. 176.

[96] *Lucas,* 13, 1-9, en *Sagrada Biblia,* edic. cit., p. 1.249.

[97] *Mateo,* 21, 18-19, *ibíd.,* pp. 1.182-1.183.

[98] A. GUICHOT y SIERRA, *Supersticiones,* p. 103; y JOAN AMADES, *Folklore,* vol. III, p. 1.158. Recordemos, sin embargo, que popularmente se conoce como *árbol de judas,* no a la higuera, sino al *ciclamor* o *sycomorum* latino (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario,* edic. cit., p. 127).

[99] *Refranero general ideológico español,* compilado por Luis Martínez Kleiser, Madrid, Real Academia Española, 1953, p. 673, nº 58.839.

Igual que en Cataluña, donde también se nos dice:

Qui dorm a l'ombra
d'una figuera,
la mort espera.

No dormis a l'ombra
d'una figuera,
que la mort
té al darrera [100].

Como resultado de la doble tradición, bíblica y pagana, que venimos apuntando, la higuera es un árbol de evidentes connotaciones eróticas, masculinas por lo robusto del tronco y por sus ramas erguidas, femenino por la abundante semilla y la dulzura y apariencia de su fruto [101], el cual, en el lenguaje vulgar, ha venido a designar a la mujer y a su sexo [102]. El mismo símil se encuentra en el cancionero [103], y entre las costumbres populares andaluzas recogidas por Limón Delgado, viene a propósito ésta:

> En el campo de Priego hay costumbre de sembrar árboles en las puertas de las muchachas la noche de San Juan. Los pretendientes plantan en las puertas de sus pretendidas olmos, los novios pinos, como

---

[100] JOAN AMADES, *Folklore,* vol. III, p. 1.151.

[101] C. G. JUNG, *Símbolos,* pp. 233-234 y n. 29.

[102] Véase VÍCTOR LEÓN, *Diccionario de argot español y lenguaje popular,* Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 81; y JAIME MARTÍN, *Diccionario de expresiones malsonantes del español. Léxico descriptivo,* Madrid, Istmo, 2ª edic., 1979, p. 140. También Rafael Alberti recordó la significación del fruto en esta procaz paráfrasis del *Génesis:* «...lo que ofreció Eva al ingenuo y único hombre existente en toda la creación no fue una manzana, fue un blando, enmelado y oscuro higo maravilloso, pues el árbol del Bien y del Mal no era un manzano, sino una ardiente y umbrosa higuera, la primera de todo el universo. Y así Adán, cuando tocó aquel gran higo que Eva le ofrecía entre sus muslos, lo probó, mordiéndolo lo primero, quedando sobre él rendido hasta el propio amanecer de hoy...» (RAFAEL ALBERTI, «La manzana hipócrita», *El País,* 3 de abril de 1988, p. 9).

[103] «A la mujer la comparo / con el fruto de la higuera; / que después que miran muchos / uno viene y se la lleva» (EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares,* vol. I, p. 244, nº 441).

símbolo de constancia, y el que está ofendido con alguna le planta una higuera, que vale tanto como motejarla de mujer lesbiana [104].

Pero la higuera, y especialmente su sombra, también es heredera de aquella maldición bíblica que comentábamos antes, y en el folklore ha venido a ser un árbol de funestas resonancias:

Anda bete e mi bera,
que tienes tú para mí
sombra e jiguera negra [105].

Sombra de higuera negra
te caiga en el corazón;
¡Donde quiera que te pones
sacas mi conversación¡ [106]

La higuera, que en ocasiones sirve para recordar a Andalucía, igual que otras especies vegetales propias de aquella región [107], aparece en los escritos de Lorca con la doble significación a la que acabamos de aludir: atrayente y misteriosa de un lado, es una incitación a la lujuria, a la pasión, a la inmersión en el excitante mundo de los placeres prohibidos; de otro, representa lo pecaminoso, lo furtivo, lo hiriente y autodestructivo de las pasiones sin freno, que nos aguardan, terribles y amenazantes, bajo la sombra del árbol, como en el poema de *Canciones*

---

[104] ANTONIO LIMÓN DELGADO, *Costumbres*, p.125.

[105] ANTONIO MACHADO y ÁLVAREZ, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 4ª edic., 1985, p. 42.

[106] EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares*, vol. I, p. 244, nº 442.

[107] En una carta dirigida a Jorge Zalamea desde Granada, en septiembre de 1928, Federico explica que «Desde la Huerta de San Vicente (mi madre se llama Vicenta) donde vivo, entre magníficas higueras y nogales corpulentos, veo el panorama de sierras más bello (por el aire) de Europa» (*OC*, III, 979). En *Llanto*, la higuera tiene un valor simplemente denotativo, como parte del paisaje familiar del torero que acaba de morir: «No te conoce el toro ni la higuera, / ni caballos ni hormigas de tu casa. / No te conoce el niño ni la tarde / porque te has muerto para siempre» («Alma ausente», *Ll*, I, 558). Y para Yerma, la higuera significa además lo perdurable: «Las higueras, ¡cuánto duran! Las casas, ¡cuánto duran!, y sólo nosotras, las endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por cualquier cosa» (*Y*, II, 818).

dedicado a «Baco», en que el protagonista, protegido por la serena luminosidad de los laureles de Apolo, trata de evitar el abrazo de la higuera y de su sombra, verde y atractiva por un lado, del otro negra y siniestra:

> Verde rumor intacto.
> La higuera me tiende sus brazos.
>
> Como una pantera, su sombra
> acecha mi lírica sombra.
>
> .....
>
> Ayer, mañana, negro y verde,
> ronda mi cerco de laureles.
>
> ¿Quién te querría como yo,
> si me cambiaras el corazón?
>
> ...Y la higuera me grita y avanza
> terrible y multiplicada.
>
> (*C*, I, 321-322)

En «Reyerta», enardecida en sus instintos primarios al contemplar el combate [108]:

> La tarde loca de higueras
> y de rumores calientes
> cae desmayada en los muslos
> heridos de los jinetes.
>
> (*RG*, I, 399)

Y en el «Romance sonámbulo», animada por idénticos deseos ante la irrupción del aire, en el que a menudo alienta la libido masculina:

> La higuera frota su viento
> con la lija de sus ramas.
>
> (*RG*, I, 400)

---

[108] CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, p. 186; y L. B. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *La arquitectura*, p. 44.

En la sección de la «Oda al Santísimo Sacramento» dedicada a la carne, tras el pecado de Eva se inicia un combate inacabable entre instinto y castidad [109], y así, «en el primer impulso torpe de los planetas»:

> Llegaban las higueras con las flores calientes
> a destrozar los blancos muros de disciplina.
>
> (*OC*, I, 967)

La significación sexual de la higuera aparece muy clara en *El público*, cuando Julieta nos recuerda el soporte inevitablemente físico de sus fantasías amorosas: «Todo mi sueño ha sido con el olor de la higuera y la cintura del que corta las espigas» (*EP*, II, 636) [110]; y en la última escena de *Yerma*, durante la romería, el Macho aconseja a la mujer casada:

> Si tú vienes a la romería
> a pedir que tu vientre se abra,
> no te pongas un velo de luto,
> sino dulce camisa de holanda.
> Vete sola detrás de los muros,
> donde están las higueras cerradas,
> y soporta mi cuerpo de tierra
> hasta el blanco gemido de alba.
>
> (*Y*, II, 871)

---

[109] Véase EUTIMIO MARTÍN, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 314. En la versión manuscrita de la *Oda* puede leerse, en los versos 133-134: «Eva gris y rayada con la púrpura rota / cubierta con las mieles tibias de las higueras» (*ibíd.*, p. 275), en lugar de la versión definitiva: «... / cubierta con las mieles y el rumor del insecto» (*OC*, I, 967).

[110] Si bien la hoz y otros instrumentos de siega, son símbolos de muerte, según vimos, el segador es el hombre íntimamente unido a la naturaleza, el macho en estado puro, y su presencia es capaz de conmover los instintos femeninos en pasajes como el acto segundo de *La casa de Bernarda Alba:* «Ya salen los segadores / en busca de las espigas; / se llevan los corazones / de las muchachas que miran» (*CBA*, II, 1020). En otros casos, la figura del segador es símbolo de vitalidad, como en el poema «Despedida» de *Canciones*, en cuyos versos «El segador siega el trigo. / (Desde mi balcón lo siento.) / ¡Si muero, / dejad el balcón abierto!» (*C*, I, 364). Véase antes, cap. II, n. 129.

Granado

Sugestiva, por su variada significación, es la granada, una fruta que Lorca describe con detalle en la composición titulada «Canción oriental», de *Libro de poemas* (*LP,* I, 105-107), que citaremos repetidamente, y en la cual es posible descubrir casi todos los valores simbólicos de este fruto.

En la tradición bíblica, tanto por su redondez, su color y su belleza, como por la unión precisa que se observa en su interior, la granada ha venido a simbolizar la perfección y el orden con que Dios ha dispuesto el Universo [111], y en la mística cristiana, la variedad de los misterios y las virtudes divinas, y su unidad sustancial:

> Porque, así como las granadas tienen muchos granicos, nacidos y sustentados en aquel seno circular, así cada uno de los atributos y misterios y juicios y virtudes de Dios contiene en sí gran multitud de ordenaciones maravillosas y admirables efectos [112].

En la obra de García Lorca, la granada participa del simbolismo cósmico citado, y su interior viene a ser una reproducción abreviada del oro y la luz celestes, y del firmamento en general:

> Es la granada olorosa
> un cielo cristalizado.
> (Cada grano es una estrella,
> cada velo es un ocaso.)
> Cielo seco y comprimido
> por la garra de los años.
>
> La granada es como un seno
> viejo y apergaminado,
> cuyo pezón se hizo estrella
> para iluminar el campo.
> .....

---

[111] J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* p. 162; y JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario,* p. 228.

[112] SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual,* en *Obras completas,* edic. de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC, 11ª edic., 1982, p. 717.

Es el tesoro que aún guardan
las verdes hojas del árbol.
Arca de piedras preciosas
en entraña de oro vago.

(«Canción oriental»,
LP, I, 105-106)

Por eso la granada, con su esplendor luminoso, es el alimento de la tarde en el poema titulado «El niño loco»: una tarde «que ya se había marchado», y que contrasta con el otro atardecer, tenebroso y mortecino, que envuelve al protagonista:

«Tarde». ¡Pero es inútil!
Ésta es falsa, ésta tiene
media luna de plomo.
La otra no vendrá nunca.

Aquélla era pequeña
y comía granadas.
Ésta es grandota y verde, yo no puedo
tomarla en brazos ni vestirla.

(*C*, I, 362)

En un breve artículo de 1928, titulado «Diferencia», que no llegó a publicarse, la ciudad de Granada es como el fruto de este mismo nombre, luminosa y encendida: «una Granada de oro abierta, llena de atrevidos rubíes» (*OC*, III, 390); mientras que en una alocución previa al estreno del auto *La vida es sueño*, de Calderón, en 1932, el arte de España, envuelto en una luz misteriosa, «se rompe como una granada nocturna y azul en las manos de Manuel de Falla» (*OC*, III, 436).

En la poesía oriental, árabe y persa, la granada es metáfora corriente para ensalzar la belleza femenina[113], y en el *Cantar de los cantares*:

Cintillo de grana son tus labios,
y tu hablar es agradable.

---

[113] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, p. 538.

Son tus mejillas mitades de granada
a través de tu velo [114].

En nuestro folklore, las granadas tienen un significado similar:

Las granadas de tu güerto
me gustan por lo olorosas;
más me gusta la tu cara
que huele como una rosa [115].

Como granos de granada
eres chiquita y bonita,
como granos de granada
lo que tienes de chiquita [116].

Y en *Mariana Pineda,* su flor alude a la belleza de la protagonista:

¡Ay, doña Mariana, qué malita está!
Desde que usted puso sus preciosas manos
en esa bandera de los liberales,
aquellos colores de flor de granado
desaparecieron de su cara.

(*MP*, II, 189)

Por su color interior, la granada se ha asociado desde antiguo con la sangre, y Juan Pérez de Moya, al comentar la historia de Prosérpina, relatada por Ovidio, la cual había de permanecer medio año en el Infierno por haber probado unos granos de este fruto, simbolizando así el nacimiento periódico de la mies, escribe:

> Dicen granos de granada por cuanto son bermejos o colorados, semejantes a sangre, que es bermeja. Y Ovidio quiso significar en esto el principio de la vida vegetativa en las mieses que son yerbas, significándolo por aquello que es comienzo de la vida en el animal, que es la sangre [117].

---

[114] *Cantar de los cantares,* 4, 3, en *Sagrada Biblia,* edic, cit., p. 809.
[115] *Cancionero del campo,* edic. cit., p. 69.
[116] *Ibíd.*
[117] JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosofía,* edic. cit., p. 201.

Y en la «Canción oriental» de Lorca:

Mas la granada es la sangre,
sangre del cielo sagrado,
sangre de la tierra herida
por la aguja del regato.
Sangre del viento que viene
del rudo monte arañado.
Sangre de la mar tranquila,
sangre del dormido lago.
La granada es la prehistoria
de la sangre que llevamos,
la idea de sangre, encerrada
en glóbulo duro y agrio,
que tiene una vaga forma
de corazón y de cráneo.

(*LP*, I, 107)

Además, por su abundante semilla y su color encendido, la granada ha sido tradicionalmente, igual que la higuera, un símbolo de la pasión, el sexo y la fecundidad. En la antigua Grecia era atributo de Afrodita y Hera; en Roma, el tocado de las novias se adornaba con ramos de granado; en Asia, la granada abierta es símbolo de los deseos, rojos y multiplicados [118]; y en Lorca, asociada metafóricamente con el corazón o con los labios, la granada es fuego, sangre, calor y apasionamiento:

Es colmena diminuta
con panal ensangrentado,
pues con boca de mujeres
sus abejas se formaron.
Por eso al estallar, ríe
con púrpuras de mil labios...

La granada es corazón
que late sobre el sembrado,

[118] CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* pp. 218-220; J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario,* p. 538; J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* p. 162; y para Lorca, MANUEL ANTONIO ARANGO, *Símbolo,* pp. 243-244.

un corazón desdeñoso
donde no pican los pájaros,
un corazón que por fuera
es duro como el humano,
pero da al que lo traspasa
olor y sangre de mayo.
.....

¡Oh granada abierta!, que eres
una llama sobre el árbol,
hermana en sangre de Venus,
risa del huerto oreado.
Te cercan las mariposas
creyéndote sol parado,
y por miedo de quemarse
huyen de ti los gusanos.

Porque eres luz de la vida,
hembra de las frutas. Claro
lucero de la floresta
del arroyo enamorado.

¡Quién fuera como tú, fruta,
todo pasión sobre el campo!

(«Canción oriental», *LP,* I, 105-107)

En «Madrigal», poema del mismo libro, la granada también simboliza la pasión, aunque aquí contrasta con la frialdad de la persona amada:

Mi beso era una granada
profunda y abierta;
tu boca era rosa
de papel.

(*LP,* I, 78)

Y en «Madrigalillo», de *Canciones,* el contraste entre la granada y el ciprés, lo apasionado y lo fúnebre, sirve al poeta para entregar al amor su corazón sin abrir, antes que el tiempo y la muerte lo consuman todo:

Cuatro granados
tiene tu huerto.
(Toma mi corazón
nuevo.)
Cuatro cipreses
tendrá tu huerto.
(Toma mi corazón
viejo.)
Sol y luna.
Luego...
¡ni corazón
ni huerto!

(*C*, I, 371)

Pero la sangre, que en tantas ocasiones simboliza la pasión, también es signo de muerte cuando fluye derramada, como en los conocidos versos de «Reyerta» en que:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.

(*RG*, I, 398)

En el fragmento conservado de la «Oda al toro de lidia», compuesta probablemente en 1928, el lacre y la granada aluden a la sangre, y con ella, al ímpetu libidinoso y la energía del toro, y a la muerte a la que está destinado:

Llegabas negro, rojo, con luceros,
por la tierra tirante y desolada,
chorro y espuela de los caballeros.
Tu boca de materia machacada
dejaba por la brisa del verano
lacre de luz y zumo de granada.

(*OC*, I, 975)

Y en *La casa de Bernarda Alba,* la granada representa el corazón de Martirio, en el que se ha enquistado la pasión, perniciosa y destructiva:

> ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero! (*CBA*, II, 1.061).

Manzano

Junto al limón y la naranja, la manzana es el fruto citado con más frecuencia en los escritos de Lorca [119], y el que presenta una significación más variada. Por su brillo, su frescura y su perfección esférica, la manzana es ante todo un microcosmos, un compendio de la grandeza y esplendor del Universo; y así, en su conferencia sobre Góngora, pronunciada por primera vez en 1926, según vimos, nuestro autor afirma que para el poeta cordobés:

> ...una manzana es tan intensa como el mar, y una abeja tan sorprendente como un bosque [...] porque sabe que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. La vida de una manzana desde que es tenue flor hasta que, dorada, cae del árbol a la hierba, es tan misteriosa y tan grande como el ritmo periódico de las mareas. Y un poeta debe saber esto («La imagen poética de don Luis de Góngora», *OC*, III, 233).

Y en el poema «La sirena y el carabinero», escrito en la misma época, el fruto del manzano, igual que sucedía a la granada, se confunde con el firmamento cuando:

> Cornetines de cobre clavan sus agujetas
> en la manzana rosa del cielo más lejano.
>
> (*OC*, I, 1.042)

---

[119] ALICE M. POLLIN (ed.), *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca,* Ithaca, Cornell University Press, 1975, pp. 1.065 y ss., y 1.127 y ss.

Si atendemos ahora al simbolismo del fruto, y a su significación más extendida, descubrimos que el manzano, igual que otros vegetales, es en primer lugar un signo de vitalidad, poder regenerador y lozanía, cualidades que en algunas ocasiones se transmiten a quien consume sus frutos. En la mitología clásica, Hércules logra acceder al jardín de las Hespérides, cuyas manzanas de oro aseguran la inmortalidad; Alejandro Magno, al buscar el agua de la vida en su marcha hacia la India, encontró manzanas que prolongaban la existencia de los sacerdotes hasta cuatrocientos años; en la mitología escandinava, las manzanas desempeñan un papel análogo: los dioses las consumen y permanecen jóvenes hasta que concluye el actual ciclo cósmico [120]; y algunos ecos de todo ello pueden encontrarse en nuestro autor. Así, en un soneto escrito en 1924, con ocasión de la muerte de José de Ciria y Escalante, la manzana, sumergida en el ardor estival y en la vida inextinguible de las aguas, es una promesa de resurrección a la que contribuye el astro de la noche con su retorno periódico:

¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz! Memento.
Vuelve hecho luna y corazón de nada.

Vuelve hecho luna: con mi propia mano
lanzaré tu manzana sobre el río
turbio de rojos peces y verano.

(*OC*, I, 929)

Y en «Huerto de marzo», es el manzano el que anuncia la llegada de la primavera y la ilusión, y con ellas, el retorno de la tierra y de sus criaturas a la vida:

Mi manzano
tiene ya sombra y pájaros.

¡Qué brinco da mi sueño
de la luna al viento!

Mi manzano
da a lo verde sus brazos.

---

[120] MIRCEA ELIADE, *Tratado*, pp. 301-302; y J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 561-562.

¡Desde marzo, cómo veo
la frente blanca de enero!

(*C*, I, 386)

Pero la manzana tiene ante todo una importante significación amorosa y sexual, presente en el simbolismo onírico [121] y la poesía:

Como manzano entre árboles silvestres
es mi amado entre los mancebos.
A su sombra anhelo sentarme,
y su fruto es dulce a mi paladar.

Canta la Esposa en el *Cantar de los cantares* [122]; y el Esposo:

El perfume de tu aliento es como el de las manzanas.
Tu palabra es vino generoso a mi paladar,
que se desliza suavemente entre labios y dientes [123].

En la tradición judeo-española ha pervivido una versión del romance de «El prisionero», que empieza con estos versos:

De día era, de día - de día y no de noche,
cuando los belos mancebos - servían a sus amores;
quien los vence con naranja, - quien los vence con limones,
quien los vence con manzanas, - qu'es el fruto de los amores [124].

Y en la poesía contemporánea, el significado de la fruta es más explícito aún:

Un día oí una risa bajo la fronda espesa,
vi brotar de lo verde dos manzanas lozanas;

---

[121] SIGMUND FREUD, *Introducción*, p. 167; y *La interpretación*, vol. II, pp. 128 y 211.

[122] *Cantar de los cantares*, 2, 3, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., p. 808.

[123] *Ibíd.*, 7, 9-10, p. 812.

[124] *Poesía tradicional de los judíos españoles*, edic. de Manuel Alvar, México, Porrúa, 4ª edic., 1986, p. 135.

erectos senos eran las lozanas manzanas
del busto que bruñía de sol la Satiresa [125].

Siguiendo esta misma tradición, las manzanas pueden aludir en Lorca, no sólo a los pechos femeninos, sino a la mujer en general, como en este comentario del Alcalde, en *La zapatera prodigiosa:*

> Cuando te veo ese cuerpo, ese cuerpazo que ni flor de manteca, ni manzana, ni la piedra mármol son comparables... (*ZP,* II, 420-421).

O bien al terso cutis de un ángel gitano, con sus:

anchos hombros, fino talle,
piel de nocturna manzana,
boca triste y ojos grandes.

(«San Gabriel», *RG,* I, 414)

Y a los colores del rostro, como ocurre en el poema «Paisaje», de *Canciones,* en que los arreboles de la tarde se confunden con el rubor encendido que la efusión amorosa provoca en quien la contempla:

La tarde está tendida
a lo largo del río.
Y un rubor de manzana
tiembla en los tejadillos.

(*C,* I, 303)

Despojadas de un referente preciso, las manzanas simbolizan en la obra de García Lorca lo carnal, y de manera genérica, lo pasional y amoroso en sus más diversas formas, y hasta tal punto, que el objeto material puede llegar a substituir y desplazar por completo a la realidad simbolizada. Así, en «Madrigal de verano», de *Libro de poemas:*

---

[125] RUBÉN DARÍO, «Palabras de la satiresa», de *Prosas profanas,* en *Poesía,* edic. cit., p. 235.

Junta tu roja boca con la mía,
¡oh Estrella la gitana!
Déjame bajo el claro mediodía
consumir la manzana.

(*LP*, I, 50)

En «Susto en el comedor», de *Canciones*, el hablante, en lugar de inclinarse hacia lo rosado de la carne femenina, prefiere lo verde y agrio [126]:

Eras rosa.
Te pusiste alimonada.
¿Qué intención viste en mi mano
que casi te amenazaba?
Quise las manzanas verdes.
No las manzanas rosadas...
alimonada...

(*C*, I, 349)

«Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana», se lee en el poema en prosa titulado «Amantes asesinados por una perdiz» (*OC*, III, 161). En el cuadro segundo de *El público*, si la Figura de cascabeles se convirtiera «en manzana», su amante, adornado de pámpanos, se «convertiría en beso» (*EP*, II, 611). En Nueva York, el amor entre hombres puro y natural, soñado por Walt Whitman, aparece manchado por el dedo acusador de los maricas, y

[126] Véase, para una interpretación simbólica del pasaje, JOSÉ MARÍA AGUIRRE, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 97-119, y especialmente pp. 104-105. Rafael Martínez Nadal ha recordado, por su parte, la anécdota concreta que inspiró el poema: «Estamos en limpio comedor andaluz, en ensombrecida tarde de siesta estival. Hacia el poeta, reclinado en una mecedora, avanza la doncella adolescente que lleva a la altura de los breves senos, en gran plato de fajalauza, frescas manzanas. Nada ocurre, pero queda flotando el secreto susto motivado por la mano que el poeta alarga para tomar una fruta» (RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, *Cuatro lecciones*, p. 93).

contaminado por los desechos de la América industrial, que armada con «la rueda y el martillo», emerge entre «máquinas y llanto» [127]:

> ¡También ése! ¡También! Dedos teñidos
> apuntan a la orilla de tu sueño
> cuando el amigo come tu manzana
> con un leve sabor de gasolina.
>
> («Oda a Walt Whitman», *PNY*, I, 530)

En *Yerma*, el aroma de manzanas, además de aludir a una costumbre extendida entre los campesinos, es una promesa de amor y fecundidad para la protagonista:

> ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de holanda? ¿Y no te dije: «¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!»? (*Y*, II, 806).

Y cuando las esperanzas se han visto frustradas, las palabras de su esposo, Juan, sugieren algo más que su sentido directo:

> Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca (*ibíd.*, 841).

Lo carnal que las manzanas sugieren, puede aparecer en ocasiones perdido en la corriente del tiempo, empujado hacia el olvido. Así, en una carta dirigida a Regino Sainz de la Maza desde Granada, en 1922:

> Mis manos están llenas de besos muertos (manzanas de nieve con el surco tembloroso de los labios) y espero lanzarlas al aire roto para coger otros nuevos (*OC*, III, 785).

Y en «Río azul», de *Suites:*

---

[127] PAUL BINDING, *García Lorca o la imaginación gay*, Barcelona, Laertes, 1987, pp. 147 y ss.

El barco de marfil
lleva las manzanas
de los besos muertos.

Manzanas de nieve
con el surco tembloroso de los labios.

(*S*, I, 623)

En fin, por ser la manzana un atributo de Venus, diosa del amor [128], las cualidades del fruto se transfieren al planeta que lleva su mismo nombre, en una composición de *Libro de poemas:*

Un perro campesino
quiere comerse a Venus y le ladra.
Brilla sobre su campo de pre-beso,
como una gran manzana.

(«Se ha puesto el sol», *LP*, I, 75)

No olvidemos, sin embargo, que Afrodita recibió la manzana de manos de Paris, cuando éste se vio forzado a elegir a la más bella de las grandes diosas, y que el fruto es desde entonces símbolo de la discordia. El manzano, de otro lado, es un árbol de la vida, y al mismo tiempo un árbol de la ciencia: verde y pletórico de energía, de fruta carnosa y dulce, suave y tentadora en su perfección esférica, la manzana simboliza además los deseos desmedidos de conocimiento y sus desastrosas consecuencias: fue este fruto, según dicen, el que provocó la perdición y la caída del hombre, y en la tradición cristiana se ha convertido en un emblema de la tentación y del pecado [129], de todo lo cual ha dado cuenta Lorca [130] en su «Canción oriental», en una de cuyas estrofas:

---

[128] J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario*, pp. 24-26.

[129] Para los árboles de la vida y el conocimiento, y el simbolismo del manzano en general, véase MIRCE ELIADE, *Tratado*, pp. 291-297; y J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 688-689.

[130] Para el significado de la manzana en Lorca, véase EGON HUBER, *García Lorca*, pp. 97-98; RICHARD L. PREDMORE, «Simbolismo ambiguo», p. 239; y MANUEL ANTONIO ARANGO, *Símbolo*, pp. 241-243.

La manzana es lo carnal,
fruta esfinge del pecado,
gota de siglos que guarda
de Satanás el contacto.

(*LP*, I, 106)

En la religión cristiana, en efecto, la manzana es el cebo con que el demonio tentó a los primeros padres; y aunque el *Génesis* no dice en ningún momento que el alimento prohibido fuese una manzana, la tradición ha convertido a esta fruta en símbolo de la culpa, el mal y la perdición, porque representa todo aquello que Dios vedó al primer hombre: la revelación, la ciencia y el conocimiento; y ello no sólo es debido a la esfericidad y consistencia del fruto, sino también porque, al seccionarlo en sentido perpendicular al eje, los alvéolos que contienen las semillas dibujan una estrella pentagonal casi exacta, una imagen que ya desde la escuela pitagórica ha representado la unión de los desiguales, y el acceso a los misterios del conocimiento [131].

En la obra de García Lorca hay referencias constantes a este aspecto del simbolismo del fruto: Adán, Eva, la culpa, la discordia, la ciencia y el pecado, aparecen unidos desde los primeros escritos del autor, por lo que podemos suponer que el tema le fascinaba, y ya en unos apuntes autobiográficos escritos hacia 1918, el autor-protagonista recuerda que en su infancia se solía preguntar:

> ¿Qué más le daba a Dios que se comieran la manzana o que se la dejaran de comer? Dios sería muy malo cuando por una cosa tan insignificante los condenó al trabajo y a la muerte [...]. Después, mis ojos se abrieron a la verdad, comprendí el pecado y amé a Dios... Pero perdoné a Adán y Eva... Después, más tarde, sentí las miserias de la carne y entonces una piedad infinita bañó mi corazón por aquella pareja del Paraíso terrenal... [132].

Y en un poema de esta misma época:

---

[131] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 688-689 y 811.

[132] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Mi amiguita rubia», en *Prosa inédita*, p. 450.

Era la primera mañana.
Bajo el árbol de la ciencia
Adán y Eva dormitaban.
Un rayo de sol los despierta
Y juegan entre las ramas.
Sobre el césped primitivo
Se ve el corazón de una manzana.
Aquella fruta les ha dado
El don divino de la palabra,
La ciencia del beso y la desobediencia,
Y la independencia del alma [133].

En la operita titulada *Lola la comedianta,* compuesta en 1923, también el Calesero recuerda, hablando con el Marqués:

¡Oh, señorito,
todas las damas,
como serpientes,
tienen escamas!
¡Recordad la dichosa manzana!

(*LC,* II, 82)

En uno de los poemas inéditos de *Canciones:*

En tus ojos la serpiente
y en tu boca la manzana.
.....
¡Por cada beso te he dado
un gran racimo de lágrimas! [134]

Un papel importante cumplen las manzanas en la sección de *Suites* dedicada a Newton: una de ellas, la última desprendida de la rama del árbol de la ciencia, ayuda al físico a descubrir la ley de la gravedad:

---

[133] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Poema», en *Poesía inédita,* pp. 463-464.
[134] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Canciones,* edic. cit., p. 311.

En la nariz de Newton
cae la gran manzana,
bólido de verdades.
La última que colgaba
del árbol de la Ciencia.

(«Newton», *S*, I, 791)

En el poema titulado «El último paseo del filósofo», el personaje sueña «inmensas pirámides / de manzanas», mientras la muerte le sigue rasgueando su guitarra (*S*, I, 794-795); y en «Pregunta», Newton forma trío con Adán y Paris, y el poeta se interroga sobre el significado misterioso de los frutos del manzano:

¿Por qué fue reveladora
esta fruta casta,
esta poma suave
y plácida?

¿Qué símbolo admirable
duerme en sus entrañas?
Adán, Paris y Newton
la llevan en el alma
y la acarician sin
adivinarla.

(*S*, I, 797)

Otro poema del libro recuerda:

Adán y Eva.
La serpiente
partió el espejo
en mil pedazos,
y la manzana
fue la piedra.

(«Initium», *S*, I, 676)

En la «Oda al Santísimo Sacramento», tras cometer el pecado, «en el fuego visible del Espíritu Santo, / Eva quema sus dedos teñidos de manzana» (*OC* I, 967); y en un poema en prosa publicado por la

Revista de Occidente un año antes, en 1927, titulado «Santa Lucía y San Lázaro», la manzana evoca sentimientos de angustia y miedo a la muerte, que serán los más característicos en los textos posteriores:

> Entradas de cementerios y andenes.
>
> El mismo aire, el mismo vacío, los mismos cristales rotos.
>
> Se alejaban los raíles latiendo en su perspectiva de teorema, muertos y tendidos como el brazo de Cristo en la Cruz.
>
> Caían de los techos en sombra yertas manzanas de miedo.
>
> En la sastrería vecina las tijeras cortaban incesantemente piezas de hilo blanco (*OC*, III, 148).

Para simbolizar la culpa y el pecado, la manzana aparece en varias ocasiones en los versos de *Poeta en Nueva York*[135]. Así, en «Grito hacia Roma», el poeta denuncia la indulgencia de la Iglesia al censurar pecados más graves, y, como contraste, la energía con que la mano del Papa, enfundada en su guante color púrpura, anatemiza imaginarias faltas:

> Manzanas levemente heridas
> por finos espadines de plata,
> nubes rasgadas por una mano de coral
> que lleva en el dorso una almendra de fuego.
>
> (*PNY*, I, 525)

Y en «El rey de Harlem», para que los negros recobren su identidad, primero será preciso acabar con quienes extienden el veneno del pecado, la corrupción y la muerte:

> Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
> a todos los amigos de la manzana y la arena,
> y es necesario dar con los puños cerrados
> a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
> para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre.
>
> (*PNY*, I, 460)

---

[135] MIGUEL GARCÍA POSADA, *Lorca: Interpretación de «Poeta en Nueva York»*, Madrid, Akal Editor, 1981, pp. 174-175 y 282-284.

Cualesquiera que sean las connotaciones morales que la manzana sugiera, lo cierto es que el destino último de la carne, la vida y el amor, que este fruto simboliza, será la muerte, que iguala a todos con su poder implacable, y frente a la cual:

> Las manzanas son unas,
> las dalias son idénticas,
> la luz tiene un sabor de metal acabado
> y el campo de todo un lustro cabrá en la mejilla de la moneda.
>
> («Luna y panorama de los insectos», *PNY,* I, 512)

En «Danza de la muerte», la sangre vertida finge «una muerta semilla de manzana» para evitar la vigilancia de la luna (*PNY,* I, 471). En otro poema, al explicar las causas del vómito y la angustia cuando anochece en Coney Island, el poeta declara:

> Son los cementerios, lo sé, son los cementerios
> y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena;
> son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
> los que nos empujan en la garganta.
>
> («Paisaje de la multitud que vomita», *PNY,* I, 473)

En «El niño Stanton», la manzana representa la vida, a punto ya de ser aniquilada por la enfermedad:

> A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos
> y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos,
> el vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros
> con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores.
>
> (*PNY,* I, 495)

En «Nocturno del hueco», el aire logra momentáneamente arrancar a «los gusanos ateridos / de las yemas de luz o las manzanas» (*PNY,* I, 504), aunque su gesto es inútil: el fruto carnal, ya consumido, forma parte de un mundo enajenado, en el que nadie consigue hallar su voz, y todos se encaminan sin remedio hacia la nada:

Mira formas concretas que buscan su vacío.
Perros equivocados y manzanas mordidas.
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo.

(*PNY,* I, 505)

Y en «Ruina»:

Pronto se vio que la luna
era una calavera de caballo
y el aire una manzana oscura.

(*PNY,* I, 509)

Uno de los caballos de *El público,* emisarios de la muerte en el tercer cuadro del drama, recuerda que:

> A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza. [...] No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana (*EP*, II, 632-633).

Y en *Diván del Tamarit,* cuando los brazos del poeta están a punto de caer, igual que ramos tronchados, el fruto, amenazado también, participa de su angustia:

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos.
Un ruiseñor agrupa los suspiros,
y un faisán los ahuyenta por el polvo.

(«Casida de los ramos», *DT,* I, 591)

Naranjo

Frente a los árboles que hemos descrito hasta ahora, cuya significación, procedente muchas veces de una fuente culta, tiene un alcance más universal, la naranja y el limón, cuyas variedades dulces no se extendieron por el sur de Europa hasta bien entrada la Edad Media, son

símbolos peculiares del folklore del Mediterráneo en general, y especialmente de la región andaluza [136], donde su cultivo para consumo y ornamentación es abundante [137]. Debido a ello, y al interés de Lorca por las tradiciones populares, las naranjas y limones son ingrediente esencial de su lenguaje poético [138], y un motivo plástico frecuente en sus dibujos y dedicatorias [139].

El naranjo, por el brillo y la belleza de sus frutos, aparece en las páginas de nuestro autor asociado al firmamento: un naranjal, con sus esferas brillantes e innumerables, es un cielo derribado; la Tierra, redonda y llena vida, nos recuerda a la naranja; y hasta la atmósfera y el éter que nos rodean, adoptan en ocasiones un aspecto anaranjado. Así, en un poema de *Suites* titulado «Sur»:

> Da lo mismo decir
> estrella que naranja,
> cauce que cielo.
>
> (*S*, I, 661)

En «Abandono», el poeta vive entre preguntas que no han florecido, mientras «Gira la naranja / irisada de la tierra» (*S*, I, 825). En el poema de *Canciones* titulado «Dos lunas de tarde»:

---

[136] Véase DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, BRH, 1974, pp. 415-458.

[137] Recuérdese la evocación machadiana de Andalucía, y sus «ciudades con calles sin mujeres / bajo un cielo de añil, plazas desiertas / donde crecen naranjos encendidos / con sus frutas redondas y bermejas; / y en un huerto sombrío, el limonero / de ramas polvorientas / y pálidos limones amarillos / que el agua clara de la fuente espeja» (ANTONIO MACHADO, *Campos de Castilla*, CXXV, en *Poesías completas*, edic. cit., p. 549).

[138] DANIEL DEVOTO, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 23-72, y especialmente pp. 41-42; EGON HUBER, *García Lorca*, pp. 89-90; NORMAN C. MILLER, *García Lorca*, pp. 123 y ss.; y TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore*, pp. 15-20.

[139] Véase FEDERICO GARCÍA LORCA, *Libro de los dibujos*, edic. cit., pp. 31 y 99, números 194 y 360.2; así como las pp. 212 y ss. para las cartas, postales y dedicatorias de sus obras.

La tarde canta
una *berceuse* a las naranjas.

Mi hermanita canta:
La tierra es una naranja.

La luna llorando dice:
Yo quiero ser una naranja.

No puede ser, hija mía,
aunque te pongas rosada.
Ni siquiera limoncito.
¡Qué lástima!

(*C*, I, 341)

En una de las «Cuatro baladas amarillas» de *Primeras canciones,* los bueyes, con su ritmo de campanadas antiguas:

Son para las mañanas
de niebla, y sin embargo
horadan la naranja
del aire, en el verano.

(*PC*, I, 257)

Y en «Camino», de *Poema del cante jondo:*

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?

(*PCJ*, I, 190)

Sin embargo, el significado más evidente de la naranja en la obra del autor, parece ser la vitalidad. Así, en la «Baladilla de los tres ríos» (*PCJ*, I, 154), frente a la muerta quietud de los ríos de Granada, el que baña a Córdoba y a Sevilla, esparce vida a su paso:

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

En otras dos composiciones, ya comentadas, las naranjas, como signo de la constante regeneración de la vida vegetal, acompañan al poeta en la hora de su muerte y le aseguran la resurrección [140]. En una de ellas, el protagonista desea ser enterrado «entre los naranjos / y la hierbabuena» («Memento», *PCJ*, I, 208); y en «Despedida», el balcón abierto asegura el contacto con la vida: un animado paisaje en que «El niño come naranjas» y «El segador siega el trigo» (*C*, I, 364). En la «Canción del naranjo seco», en cambio, la ausencia del fruto es el estigma de la esterilidad, el presagio de la muerte:

Leñador
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas.

(*C*, I, 389)

Esa sensación de frescor y vida que la naranja transmite, excede a la que experimentamos al degustar o contemplar otros frutos, y depende en gran medida de su brillo y su color, por lo que la naranja ha sido comparada a menudo con la llama, el oro y el sol:

De bronce el tallo,
las hojas de esmeralda,
de oro el fruto,
las flores de plata [141].

Dice el adivinancero popular; y el joven Lorca, con cierta melancolía:

La naranja es la tristeza
del azahar profanado,
pues se torna fuego y oro
lo que antes fue puro y blanco.

(«Canción oriental», *LP*, I, 106)

---

[140] Véase antes, cap. II, pp. 137-140.

[141] FERNÁN CABALLERO, «Adivinas y acertijos populares», en *Obras*, vol. V, pp. 276-287, y p. 276 para el ejemplo citado.

«¡Oh, cómo relumbran / las naranjas! / [...] cómo el trigo / es tierno!», exclama el poeta en la «Primera página» de «Palimpsestos» (*PC*, I, 263), para sugerir los gozos que la vida vegetal ofrece a nuestros sentidos; y en el poema titulado «Jardín chino», las naranjas son las minúsculas llamas con que los cielos se adornan en una sesión de fuegos artificiales, cuando:

En bosquecillos
de grana y magnesio
saltan las princesitas
Chispas.
Hay una lluvia de naranjas
sobre el zig-zag de los cerezos
y entre comas vuelan azules
dragoncillo amaestrados.

(*S*, I, 804)

Las cualidades del fruto que venimos comentando —vitalidad, redondez, frescor, tonalidad encendida—, junto a su dulzura y sabor inconfundibles, han hecho de la naranja un símbolo del amor característico de nuestro folklore [142], en el cual la costumbre de arrojar naranjas, propia de los carnavales [143], se interpreta como una invitación de carácter amoroso [144]; los frutos y el árbol mismo sirven para enaltecer la

---

[142] DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», pp. 454 y ss.

[143] JULIO CARO BAROJA, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 2ª edic., 1985, p. 75.

[144] Véase DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», pp. 449-452; y EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Lírica hispánica*, pp. 85-88. Cfr.:«Arrojóme las naranjillas / con los ramos del blanco açar, / y arrojómelas y arrojéselas / y bolviómelas a arrojar» (MARGIT FRENK, *Corpus*, p. 787, nº 1.622A). «Naranjitas me tira la niña / en Valencia por Navidad; / pues a fe que si se las tiro, / que se le han de volver azahar» (LOPE DE VEGA, *El bobo del colegio*, en *Obras*, edic. cit., vol. II, p. 190). «Arrojaba la portuguesilla / naranjillas de su naranjal; / arrójamelas, arrójamelas / y vuélvemelas a arrojar» (*Cancionero del campo*, edic. cit., p. 75). Y Alberti: «Al pasar por tu azotea, / me echarás una naranja / y un zapatito de oro, / lleno de almendras y agua» (RAFAEL ALBERTI, «De la Habana ha venido un barco», de *Marinero en tierra* [1924], en *Poesía (1924-1967)*, edic. de Aitana Alberti, Madrid, Aguilar, 1972, p. 51).

belleza de la dama [145], o para evocar el corazón del amante [146]; el naranjo rinde su particular homenaje a la mujer [147], o es parte del escenario en que los enamorados se reúnen [148]; y su fruto, el emblema de los contradictorios sentimientos que el amor suscita, puesto que:

> El amor y la naranja
> se parecen infinito,
> que por muy dulces que sean,
> de agrio tienen su poquito [149].

En la obra de Lorca, la naranja cobra a menudo esa misma significación, y participa en imágenes que sin perder su originalidad, son herederas de la tradición folklórica citada. Así, ya en el *Libro de poemas,* al evocar la figura de la soltera andaluza, Federico la imagina rodeada de un conjunto de símbolos vegetales en que sus deseos quedan materializados:

> ¡Oh cisne moreno!, cuyo lago tiene
> lotos de saetas, olas de naranjas
> y espumas de rojos claveles que aroman
> los nidos marchitos que hay bajo sus alas.
>
> («Elegía», *LP,* I, 40)

---

[145] «Cuando te pones, morena, / En la puerta de la calle, / Pareces naranjo verde / Que lo bambolea el aire» (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. II, p. 76, nº 1517). «Tu cabesa, / Chiquita y bonita, / Parese de oro / Una naranjita» (*ibíd.,* vol. V, p. 51). «Valenciana, flor del Turia, / entre naranjos creada, / la flor del naranjo tiene / la hermosura de tu cara» (*Cancionero del campo,* edic. cit., p. 74).

[146] «Toma niña esta naranja, / que la cogí de mi huerto; / no la partas con cuchillo, / que mi corazón va dentro» (FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español,* Valls, Eduardo Castells Editor, 1922, 4 vols., vol. II, p. 81). «La naranja nació verde / Y el tiempo la maduró; / Mi corazón nació libre / Y el tuyo lo cautivó» (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. II, p. 142, nº 1.779).

[147] «El naranjo de tu patio, / cuando te acercas a él, / se desprende de sus flores / y te las echa a los pies» (FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 136).

[148] «Sota l'oranger, / la mia amor que m'hi espera, / sota l'oranger / la mia amor que m'hi vol bé» (JOAN AMADES, *Folklore,* vol. III, p. 1139).

[149] FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 130.

En la «Cancioncilla del primer deseo», de *Canciones,* el protagonista exclama:

¡Alma,
ponte color naranja!
¡Alma,
ponte color de amor!

(*C,* I, 369)

En el poema titulado «Dos marinos en la orilla», uno de los personajes, seducida su mirada por los vaivenes del agua, navega ajeno al placer que le espera en cada puerto:

Se trajo en el corazón
un pez del Mar de la China.

A veces se ve cruzar
diminuto por sus ojos.

Olvida siendo marino
los bares y las naranjas.

Mira al agua.

(*C,* I, 387)

En la *Tragicomedia de don Cristóbal,* como en la canción folklórica, la mujer aguarda junto al árbol la llegada del amor, y al levantarse el telón, nos encontramos ante el siguiente escenario:

> Sala baja en la casa de doña Rosita. Al fondo, una gran reja y puerta. Por la reja se ve un bosquecillo de naranjos. Rosita está vestida de rosa y lleva un traje de polisón, lleno de bandas y puntillas. Al levantarse el telón está sentada bordando en un gran bastidor (*TDC,* II, 107).

En el *Poema del cante jondo,* la Lola espera el amor acompañada por el rumor del arroyo, aunque en el color de sus canciones y el fondo de sus pupilas, se adivine la presencia de la frustración y el desencanto[150]:

---

[150] Véase el comentario de Christian de Paepe, en su edición de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poema del cante jondo,* p. 226, n. 3 y 4.

Bajo el naranjo lava
pañales de algodón.
Tiene verdes los ojos
y violeta la voz.

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!

.....

Luego, cuando la Lola
gaste todo el jabón,
vendrán los torerillos.

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!

(«La Lola», *PCJ*, I, 199)

Y en la canción nupcial de *Bodas de sangre:*

Por el toronjil
la novia no puede dormir.

Por el naranjel
el novio le ofrece cuchara y mantel.

(*BS*, II, 746)

Las connotaciones sexuales del fruto son explícitas en la danza del macho y la hembra, del último acto de *Yerma,* cuando la mujer:

Siete veces gemía,
nueve se levantaba,
quince veces juntaron
jazmines con naranjas.

(*Y*, II, 872)

Y en el romance de «La monja gitana», la toronja, cidra de aspecto similar a la naranja, acompaña con su aroma a la imaginación de la protagonista, evadida por caminos de erotismo y devoción:

Cinco toronjas se endulzan
en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo

cortadas en Almería [151].
Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
.....
¡Oh!, qué llanura empinada
con veinte soles arriba.
¡Qué ríos puestos en pie
vislumbra su fantasía!

(*RG*, I, 404-405)

El amor y la dulzura son rivales de la pena, la frustración y la muerte, y ese conflicto se plasma en los escritos de Lorca a través de un emparejamiento original de símbolos contrapuestos: de un lado, la luna y su luz siniestra, la frialdad de la nieve, los árboles funerarios, la oscuridad y la amargura del mar, con sus simas insondables y sus salinas estériles; de otro, la pasión encendida que las naranjas evocan:

Nadie come naranjas
bajo la luna llena.
Es preciso comer
fruta verde y helada.

Leemos en el poema «La luna asoma», de *Canciones* (*C*, I, 339), en que la antítesis que comentamos aparece expresada de una forma explícita. Fundamental, dentro del tema que ahora nos ocupa, es la sección de *Suites* titulada «El jardín de las toronjas de luna». Se trata, como ya sabemos [152], de:

> ...el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido; el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido (*OC*, III, 810).

---

[151] «Llaga de Cristo» es también el nombre de una flor llamada así porque sus manchas rojas recuerdan a las heridas del crucificado (IAN GIBSON, *En Granada, su Granada. Guía a la Granada de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 134).

[152] Véase antes, pp. 108-109.

Un fantástico recinto en el que los naranjos, bajo una luna siniestra, producen frutos estériles y amargos [153], como en el poema titulado «Estampas del jardín», incluido en esta sección, y en cuyos versos, las naranjas iluminan con luz apagada y agria a los amantes que no se conocieron:

Las antiguas doncellas
que no fueron amadas
vienen con sus galanes
entre las quietas ramas.

Los galanes, sin ojos,
y ellas, sin palabras,
se adornan con sonrisas
como plumas rizadas.

.....

La ciega muchedumbre
de los perfumes vaga
con los pies apoyados
sobre flores intactas.

¡Oh luz honda y oblicua
de las yertas naranjas!
Los galanes tropiezan
con sus rotas espadas.

(*S*, I, 914)

También la frialdad de la nieve y el fulgor de la naranja son en apariencia incompatibles, y, sin embargo, el gitano de la «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil», poseedor de cualidades sobrehumanas, es capaz de reunir en una síntesis milagrosa esos dos mundos irreconciliables:

> He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios. [...] Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre. [...] En enero tengo azahar [....]. Y naranjas en la nieve (*PCJ*, I, 228).

---

[153] Véase CANDELAS NEWTON, «Proyecciones de *El jardín de las toronjas de luna* de García Lorca», *HJ*, V, 1984, pp. 101-112.

Igual que la ciudad de Granada, en cuyo folklore, según explica Federico en su conferencia sobre las «Canciones de cuna españolas», en 1928, «se traban, como en su paisaje, la nieve con el surtidor y el helecho con la naranja» (*OC*, III, 295).

En otras ocasiones, el naranjo alterna con árboles funerarios, como los cipreses, o con el olivo, cuya relación con la pena y la amargura ya hemos estudiado. Así, en los primeros versos del *Poema del cante jondo:*

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

(*PCJ*, I, 153)

Con lo que esa Andalucía pasional, de fruto dulce y ardiente, queda solapada bajo la otra Bética de llanto oscuro y olivos centenarios. Y en el último cuadro de *Don Perlimplín,* cuando el amor y la muerte se abrazan y se confunden, la escena tiene lugar en un «Jardín de cipreses y naranjos» (*ADP,* II, 487): una antítesis que Federico pudo conocer en el cancionero popular, en una de cuyas coplas:

Eres parma, roble y pino,
Olibo, armendro y perá;
Naciste para 'siprés
Y t'has buerto naranjá[154].

Y en fin, en algún cuento folklórico, la unión de las naranjas con el mar nos sitúa en un ambiente de misterio e irrealidad[155], y en el cancionero popular, su emparejamiento expresa los deseos y esperanzas del hablante, imposibles y baldíos, pero nunca abandonados:

---

[154] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. II, p. 80, nº 1.542.

[155] «Las tres naranjitas del mar» es el título de un conocido relato en que las naranjas encierran en su interior a tres princesas, una de las cuales acabará casándose con el Príncipe después de sufrir otros hechizos (JULIO CAMARENA y MAXIME CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos,* Madrid, Gredos, BRH, 1995, pp. 227-232).

A la mar fui por naranjas,
Cosa que la mar no tiene;
Metí la mano en el agua:
La esperanza me mantiene.

Se lee en una de las canciones recogidas por Francisco Rodríguez Marín [156]. Luis Cernuda glosó esta imagen en un bello poema en prosa, escrito hacia 1926 [157]:

> He ido a la mar por naranjas. Todos los matices sonoros, templados, finos del verde en las olas, y en las olas también todos los desdenes. ¡Mi llanto, mi llanto sobre la mar! El mar se lleva mis lágrimas hacia los indescriptibles soles crepusculares, sobre la espuma de tan delicado color vegetal aunque líquido, lejos de esta dorada arena pequeña y terrestre. Pero la mar indiferente no parece escucharme. Sus senos de cristal misterioso sólo brindan a mi legítimo anhelo esa pequeña arena innumerable.
>
> ¿Acaso dicen las olas vagamente que las naranjas son de tierra donde brote la esbelta gracia frutal del naranjo, pero no de la mar?
>
> El deseo se curva en su desmayo impaciente cuando surgen ya las naranjas sobre las tapias altas, blancas, hostiles en su rápida fuga desnuda. Mas esta luz descolorida, escondida, dormida entre las frescas hojas agudas no es la dorada luz redonda que dan los mares perennes.
>
> Me volveré a la mar a por naranjas [158].

También Federico, al tratar sobre la magia de la pintura moderna en una conferencia pronunciada en 1928, explica que en ella «El mar cabe dentro de una naranja y un insecto pequeñito puede asombrar a todo el ritmo planetario» («Sketch de la nueva pintura», *OC*, III, 278); y en el poema titulado «Adelina de paseo», que después comentaremos:

---

[156] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. II, p. 174, nº 1983.

[157] Véase JAMES VALENDER, «Cernuda, Lorca y las naranjas del mar», en *Homenaje a Margit Frenk*, edic. de José Amezúa y Evodio Escalante, México, Universidad Autónoma, 1989, pp. 199-210.

[158] LUIS CERNUDA, «La forma y la imagen», en *Prosa completa*, edic. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 1.150.

La mar no tiene naranjas.
Ay, amor.
¡Ni Sevilla tiene amor!

(*C*, I, 309)

Limonero

Tanto en la tradición folklórica como en las páginas de nuestro autor, el limón y la naranja simbolizan respectivamente lo apagado y lo brillante, la palidez y la luz[159]. Ya vimos como en el poema de *Canciones* titulado «Dos lunas de tarde», la luna sueña con vestirse de color naranja, pero:

No puede ser, hija mía,
aunque te pongas rosada.
Ni siquiera limoncito.
¡Qué lástima!

(*C*, I, 341)

Y en un poema de *Suites*, el limonar es el:

Naranjal desfallecido,
naranjal moribundo,
naranjal sin sangre.

(«Limonar», *S*, I, 652)

Aunque la equivalencia no siempre es exacta. La naranja, según vimos, representaba a la tierra, mientras que el limón, con su amarillo encendido, puede asociarse con la luz del sol, y en *Canciones*, el contraste entre ambos frutos se extiende a todo el paisaje:

Limón.

(Cómo brillaba
el sol.)

---

[159] Para las fuentes folklóricas y tradicionales citadas en este apartado, remitimos de nuevo a los estudios de DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», pp. 413-458; y «Notas», pp. 41-42.

Naranja.
(En las chinas
del agua.)

(«Naranja y limón»,
C, I, 335)

Si bien la luz del limón, por su palidez, suele tener un tono crepuscular, decaído y melancólico. Así, en una oda compuesta en 1924, dedicada a la soledad, se lee:

Yo te he visto cortar el limón de la tarde,
para teñir tus manos dormidas de amarillo.

(«Apunte para una Oda», *OC*, I, 970)

En *Mariana Pineda,* don Pedro vendrá a buscar a la heroína:

por la madrugada fresca,
cuando sobre el cielo oscuro
brilla el limonar apenas
y el alba finge en las olas
fragatas de sombra y seda.

(*MP*, II, 251)

Y en un poema de *Suites,* la luz auténtica está representada por la palma, ya que:

La palma es el oro.
Ni el limón ni el trigo
logran ir más allá
del amarillo.

(«La palma», *S*, I, 787)

El autor aprovecha en otros casos el color del fruto para establecer combinaciones cromáticas entre el verde, el amarillo y el blanco:

¡Adiós, pájaro verde,
tan grande y tan chico!

¡Admirable quimera
del limón y el narciso!

(«Epitafio a un pájaro»,
S, I, 839)

O entre el limón, el celeste y el naranja, unidos en la corona o pulsera poética dedicada en 1923 a Rosa García Ascot, con motivo de su cumpleaños, en la cual hallamos una:

Cinta azul,
azul y naranja
con el fleco verde limón.

(*OC*, I, 1.031)

De otro lado, mientras que la naranja se asocia con la dulzura de manera unívoca, el limón, con su acidez, es lo antipático y agrio, aunque no por ello menos agradable, y hasta dulce en ocasiones:

¡Ay, qué limón, limón,
de la limonera!
¡Qué apetitosa
talabartera!

Recita el protagonista de *La zapatera prodigiosa* para recordar la belleza arisca de su esposa, cuando reaparece vestido de talabartero (*ZP*, II, 430-431); mientras la Vecina verde, para tacharla de áspera, ofrece a la Zapatera un refresco de limón (*ibíd.*, 410). También en una de las *Canciones*, inédita en su momento, Rafael Alberti se presenta alimonado a los ojos de su amigo, no sólo por su carácter, sino también por su aspecto:

Bandolero y todo
Te quiero a mi modo.
Tú, raterillo del mar.
Yo, gitano de la sierra
.....
Alberti, pájaro tierno,
Limón de la limonera.

Se lee en el manuscrito, y en unos versos tachados, que ocupaban el lugar de los dos últimos:

Tú rubio requeterubio,
sangre de limón y arena [160].

Y en fin, en una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro desde Granada, en febrero de 1922, el limón y la naranja sirven al autor para expresar sus personales contradicciones estéticas:

> Deseo ardientemente estar en la villa y corte aunque el actual ambiente literario me asquee terriblemente. Me siento muy lejano de la actual descomposición poética y sueño con un amanecer futuro que tenga la emoción inefable de los cielos primitivos. Me siento Ecuador entre la naranja y el limón (*OC*, III, 716).

Pero la contraposición del limón y la naranja se utiliza sobre todo en el folklore para simbolizar lo agridulce de la experiencia amorosa, en la cual suelen ir unidas la alegría y la amargura, la esperanza y la zozobra, la dicha y la frustración. Ya vimos como en una versión judeo-española del «Romance del prisionero», entre los mancebos que sirven a sus amores, «quien los vence con naranja, - quien los vence con limones» [161]; en otra versión del conocido romance, recogida de la tradición oral, es en mayo:

cuando los enamorados
enraman a sus amores,
unos con dulces naranjas,
otros con agrios limones... [162]

Una copla popular aragonesa dice:

¿Cómo quieres que te quiera,
si no me muestras cariño?
La naranja es colorada
y el limón es amarillo [163].

---

160 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Canciones*, edic. cit., p. 285.
161 Véase antes, p. 207 de este mismo capítulo.
162 DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», p. 436.
163 J. J. JIMÉNEZ DE ARAGÓN, *Cancionero*, p. 235, nº 52.

Y en una de las *Canciones* de Lorca:

Naranja y limón.
¡Ay de la niña
del mal amor!
Limón y naranja.
¡Ay de la niña,
de la niña blanca!

(«Naranja y limón»,
C, I, 335)

Sin embargo, en el binomio formado por los dos frutos, no siempre toca al limón cargar con la peor parte. En el folklore, por ejemplo, limón y naranja simbolizan respectivamente lo masculino o lo femenino [164], y ambos son metáforas corrientes e intercambiables para aludir al seno de la mujer. Así, en un cantar de bodas judeo-español:

me dites pechos tan lindos - como limón limonar;
me dites hombros hermosos - como mesas de cristal [165].

Quevedo, en su poema dedicado a Orlando:

Corvo el peral su fruta está temiendo,
blasón piramidal, para el verano,
y en su pomo el limón contrahaciendo
los pechos virginales en el llano [166].

---

[164] En una copla popular aragonesa: «Tú eres pera, yo manzana, / yo naranja, tú limón, / tú eres enfermo, yo cama, / yo soy la Luna, tú el Sol, / tú eres galán, yo soy dama» (*ibíd.*, p. 18, nº 39). En la versión catalana del romance del *Conde Olinos,* ya citada, al morir los dos amantes, de sus tumbas brotan sendos árboles, «un d'ells era un taronger, / l'altre era un llimonar» (véase antes, cap. II, p. 135); y en una versión oral del mismo poema, citada por DANIEL DEVOTO: «De ella ha salido un naranjo / de él un verde limonar» (DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», p. 437).

[165] *Poesía tradicional,* edic. cit., p. 175.

[166] FRANCISCO DE QUEVEDO, «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado», *Poesía original completa,* edic. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, Clásicos Universales Planeta, 1981, p. 1.333.

En *Cal y canto,* de Alberti:

> Rubios, pulidos senos de Amaranta,
> por una lengua de lebrel limados.
> Pórticos de limones desviados
> por el canal que asciende a tu garganta [167].

En el encabezamiento de una carta que Federico dirige a José Ciria y Escalante desde Asquerosa, en julio de 1923, junto a un dibujo que representa cuatro limones, se lee: «¡¡Qué bien están los limones sobre los senos de una mujer opulenta!!» (*OC,* III, 811). En la composición de *Suites* ya citada:

> Limonar.
> Nido
> de senos
> amarillos.
> Limonar.
> Senos de donde manan
> las brisas del mar.
>
> («Limonar», *S,* I, 652)

Y en el *Retablillo de don Cristóbal* de Lorca, en cambio:

> Yo soy la madre de doña Rosita
> y quiero que se case,
> porque ya tiene dos pechitos
> como dos naranjitas,
> y un culito
> como un quesito.
>
> (*RDC,* II, 684)

Como símbolo amoroso, y en su vertiente folklórica más atractiva y amable, el limón presenta significados comunes con el naranjo, y a menudo aparece en contextos similares, bien sea para evocar la

---

[167] RAFAEL ALBERTI, *Poesía*, edic. cit., p. 243.

dulzura de los besos [168], el lugar en que se encuentran los amantes [169], el árbol que les acompaña en la alegría y la pena [170], o las sugestiones amorosas que la recolección de sus frutos trae consigo [171]. El acto de arrojar limones, en cambio, y al contrario de lo que sucede a la naranja, presenta en nuestro folklore significados opuestos [172], que pueden dar a entender lo ineludible del amor [173], la amargura del amante despechado [174], la esperanza, simbolizada por el color verde [175],

---

[168] En el cancionero de Colombia: «Limoncito, limoncito, / prendido de tu ramita, / dame un abrazo apretado / y un beso de tu boquita»; «Piña madura, / limón francés, / dame un besito / si me querés»; «Naranja verde, / limón partido, / dame un besito, / por Dios te pido» (en DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», p. 429).

[169] En una canción de bodas judeo-española: «Debajo del limón / dormía la niña / y sus pies en el agua fría; / su amor por aí vendría» (*Poesía tradicional*, edic. cit., p. 160); y en el cancionero moderno: «Sentados a la sombra / de un verde limón / había dos amantes / en conversación, / ¡Ay, madre!, / si será mi amor» (SIXTO CORDOVA Y OÑA, *Cancionero*, vol. III, p. 235).

[170] «Debajo de la hoja / del verde limón / está mi amante malo. / ¡Jesús qué dolor!» (SIXTO CÓRDOVA Y OÑA, *Cancionero*, vol. I, p. 37). «En el cuarto donde duermes / ha nacido un arbolito, / de naranjas y limones, / mira si estará bonito» (EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares*, vol. II, p. 21, nº 1.391).

[171] Frecuente en las cancioncillas tradicionales antiguas, igual que la recolección o petición de otros frutos: «Por las riberas del río / limones coge la virgo, / [...] / Limones cogía la virgo / para dar al su amigo. / Quiérome yr allá, / para ver al ruyseñor / cómo cantavá» (MARGIT FRENK, *Corpus*, p. 9, nº 8). «Venía el cavallero, / venía de Sevilla, / en huerta de monjas / limones cogía, / y la prioresa / prenda le pedía: / "siquiera por el daño / que me avéys hecho"» (*ibíd.*, p. 818, nº 1.682).

[172] Véase DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», pp. 449 y ss.; y EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Lírica hispánica*, pp. 85-88.

[173] «Yo tiré un limón a un pozo, / Se fue al fondo y crió rama; / Por eso a mi me precisa / El querer a esta serrana» (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. II, p. 153, nº 1.852).

[174] «De tu ventana a la mía / me tiraste un limón; / el limón cayó en la calle, / el zumo en mi corazón» (FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 130). «Un limón me tirastes / Desde la torre; / En el alma me distes, / Sangre me corre» (F. RODRÍGUEZ MARÍN, CANTOS, vol. II, p. 241, nº 2.292). Y en un soneto de Miguel Hernández: «Me tiraste un limón, y tan amargo, / con una mano rápida, y tan pura, / que no menoscabó su arquitectura / y probé su amargura sin embargo» (MIGUEL HERNÁNDEZ, *El rayo que no cesa* [1936], en *Poesías completas*, edic. de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979, p. 364).

[175] «Yo tiré un limón al alto / por ver si coloreaba, / subió verde y bajó verde, / mi esperanza se aumentaba» (EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares*, vol. I, p. 301,

o el dolor y la desilusión [176]; aunque Lorca parece haber preferido esta cancioncilla, en cuyos versos, los limones desprendidos y arrojados por el suelo son un signo de belleza, alegría y despreocupación:

¡Cuántas naranjitas chinas!
¡Cuánto limón por el suelo!
¡Cuántas zagalas bonitas!
¡Cuánto galán sin dinero! [177]

En su «Lamentación de la muerte», Federico ha combinado este motivo folklórico con el *carpe diem* clásico, y en el poema, los limones vienen a representar ese goce de vivir que el sujeto debe aprovechar antes que la muerte lo destruya todo:

Limoncito amarillo,
limonero.
Echad los limoncitos
al viento.
¡Ya lo sabéis!... Porque luego,
luego,
un velón y una manta
en el suelo.

(*PCJ*, I, 206)

Y sugestivos, en relación con este mismo tema, son los versos del «Prendimiento de Antoñito el Camborio» en que:

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
.....

---

nº 759). «Arriba el limón, / abajo la naranja; / arriba el limón, / que vivo con esperanza; / que vivo con esperanza / de ser tuyo y tú ser mía; / arriba el limón, / limonera de mi vida» (SIXTO CÓRDOVA y Oña, *Cancionero,* vol. II, p. 67).

[176] «Yo tiré un limón por arto, / Por ber si coloreaba; / Subió berde y bajó berde... / Mis penitas no se acaban» (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. III, p. 377, nº 5.287).

[177] EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares,* vol. III, p. 358, nº 5.511.

A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.

Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

(*RG*, I, 417)

En el romance hallamos reminiscencias de un vito de factura semejante [178], y sus imágenes entroncan con la tradición folklórica citada, en que el acto de arrojar limones es un gesto vitalidad, y el fruto, alegremente despilfarrado, un indicio de belleza, júbilo y placer sobreabundantes: una actitud que contrasta con la ley del mundo payo, que condena al gitano por un delito de hurto, y con el aprovechamiento utilitario de esos mismos frutos por parte de los agentes del orden [179]:

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.

(*Ibíd.*, 418)

---

[178] «Una malagueña fue / a Sevilla a ver los toros. / Y en la mitad del camino / la cautivaron los moros» (J. JUAN DEL ÁGUILA, *Las canciones del pueblo español*, Madrid, Unión Musical Española, 2ª edic., 1960, p. 44; y JEREMY C. FORSTER, «Posibles puntos de partida para dos poemas de Lorca», *RN*, XI, 1970, pp. 498-500).

[179] Para la interpretación del poema que aquí proponemos, véase BEVERLY J. DE LONG, «Mythic Unity in Lorca's Camborio Poems», *Hispania*, LII, 1969, pp. 840-845; ANDREW P. DEBICKI, «Códigos expresivos en el *Romancero gitano*», en *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1981, p. 256-257; L. B. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *La arquitectura*, p. 143; y Miguel García Posada, en su edición de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Castalia, 1990, p. 167.

Pero los limones son aquí algo más: La escena tiene lugar en una tarde de toros y de luces, cuando el sol se reclina sobre el Guadalquivir, y:

El día se va despacio,
la tarde colgada al hombro
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.

(*Ibíd.*, 417)

Y Antoñito, como un verdadero señor de la naturaleza y de sus elementos, en lugar de ser un observador pasivo, contribuye con su gesto a perpetuar el espectáculo, arrojando al agua unos «limones redondos» que, por su asociación con el oro, son la materialización del sol y de sus rayos [180].

No únicamente los frutos, también las hojas del árbol pueden arrojarse con un gesto significativo, común en nuestro folklore, y que Federico recordó en su conferencia sobre las «Canciones de cuna españolas», en 1928:

A mi caballo le eché
hojitas de limón verde
y no las quiso comer.

(*OC*, III, 290)

Se trata de una cancioncilla popular cuyo significado —rechazo del ofrecimiento amoroso—, como recordó Daniel Devoto [181], se viene a completar con esta otra:

---

[180] Véase GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica*, p. 64; JOSETTE BLANQUAT, «Mithra et la Rome andalouse de Federico García Lorca», *RLC*, XXXVII, 1963, pp. 337-349, especialmente pp. 339-340; CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, pp. 206-207; y cfr. «¡Qué trabajo me cuesta / dejarte marchar, día! / [...] / y huyes sobre los montes / hiriéndote los pies. / No pueden seducirte / mi carne ni mi llanto, / ni los ríos en donde / duermes tu siesta de oro» («Canción del día que se va», *C*, I, 390).

[181] DANIEL DEVOTO, «Naranja y limón», p. 444.

Échale tú a mi caballo
Hojitas de limón verde,
Que puede ser que algún día,
Serrana, de mí te acuerdes [182].

En otros casos, es un pajarillo quien anuncia la llegada o la ausencia del amor junto a las ramas del verde limonero, en canciones como ésta:

Debajo de un limón verde
Un pajarito cantó;
Cante quien amores tiene,
Que pronto cantaré yo [183].

O en otra, más conocida, atestiguada en los viejos cancioneros [184], y presente en los modernos con distintas variantes:

Estaba la pájara pinta
Sentadita en el verde limón;
Con el pico recoge la hoja,
Con la hoja recoge la flor.
¡Ay, mi amor! [185]

Echadita la pájara pinta
a la sombra del verde limón,
con las alas cortaba las hojas,
con el pico cortaba la flor.
¡Ay, ay!,
cuándo veré a mi amor,
¡ay, ay!,
cuándo lo veré yo [186].

---

[182] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. III, p. 185, nº 4.469.

[183] *Ibíd.,* vol. II, p. 156, nº 1.869.

[184] «Bolava la palomita / por encima del verde limón, / con las alas aparta las ramas, / con el pico lleva la flor». Era tradicional, y la recoge LUIS BRICEÑO en su *Método para aprender a tañer la guitarra a lo español,* París, 1626 (MARGIT FRENK, *Corpus*, p. 1.043, nº 2.153).

[185] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. I, p. 114, nº 210.

[186] SIXTO CÓRDOVA y OÑA, *Cancionero,* vol. I, p. 37.

Una canción que Lorca ha recreado en diversas ocasiones para expresar la infelicidad y las incertidumbres del amor [187]:

Estando la pájara pinta
Sentadita en el verde limón
Con el pico movía la hoja,
Con la cola movía la flor.
¡Ay, ay,
Cuándo veré a mi amor!

Exclama, mientras borda y espera inútilmente la libertad y el amor, igual que otras jóvenes lorquianas, la protagonista de *Elenita,* drama juvenil inacabado e inédito compuesto por Federico hacia 1921 [188]. En la *Tragicomedia de don Cristóbal,* Rosita entona la misma canción en una escena significativa: En la decoración hay «un retrato de Santa Rosa de Lima, bajo un arco de limones», y la muchacha, que está a punto de casarse con el horroroso Cristobita, exclama:

¡Todo se ha perdido! ¡Todo! Voy al suplicio como fue Marianita Pineda. Ella tuvo una gargantilla de hierro en sus bodas con la muerte, y yo tendré un collar..., un collar de don Cristobita. *(Llora y canta.)*

Estando una pájara pinta
sentadita en el verde limón...

(*TDC,* II, 143-144)

En la segunda estampa de *Mariana Pineda,* las canciones que la protagonista evoca para que duerman sus hijos, muestran de forma velada sus inquietudes más íntimas:

Soñar en la verbena y el jardín
de Cartagena, luminoso y fresco,
y en la pájara pinta que se mece
en las ramas del verde limonero.
Que yo también estoy dormida, niños,

---

[187] TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore,* pp. 100-102.
[188] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro inédito,* p. 395.

y voy volando por mi propio sueño,
como van, sin saber adónde van,
los tenues vilanicos por el viento.

(*MP*, II, 209)

En la sección de *Suites* titulada «Noche», la misma canción viene acompañada por el recuerdo del amor:

El camino de Santiago.
(¡Oh noche de mi amor!,
cuando estaba la pájara pinta
pinta
pinta
en la flor del limón).

(«Franja», *S*, I, 722)

Y otra cancioncilla popular[189], análoga a la anterior, sirve de responso al niño y al gato muertos en el primer acto de *Así que pasen cinco años*:

Apagado va por el cielo.
Sólo mares y montes de carbón,
y una paloma muerta por la arena
con las alas tronchadas y en el pico una flor.
Y en la flor una oliva,
y en la oliva un limón...

(*APCA*, II, 521)

En fin, como el lector ha podido comprobar, el limón tiene ante todo un significado triste, relacionado con la ausencia o el rechazo del amor, o con sus contratiempos y pesares, y este valor del fruto es el que predomina en los escritos de Lorca. En el poema titulado «Murió al amanecer», por ejemplo, el amor, ofrecido y rehusado, se expresa con

[189] La canción completa dice: «Una paloma blanca / que del cielo bajó, / con las alas tronchadas / y en el pico una flor, / y en la flor una oliva / y en la oliva un limón, / vale más mi morena / que los rayos del sol» (TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore*, p. 139).

esta imagen, similar a aquellos limones agrios que arrojan a sus pretendientes los protagonistas de las canciones folklóricas [190]:

Llevo el No que me diste,
en la palma de la mano,
como un limón de cera
casi blanco.

Noche de cuatro lunas
y un solo árbol.
En la punta de una aguja
está mi amor ¡girando!

(*C*, I, 343)

En «Adelina de paseo», en cambio, el zumo del limón, con su acidez amarilla, sirve al poeta de refugio contra la pasión de la muchacha, que, por lo ardiente, resulta amenazadora [191]:

La mar no tiene naranjas,
ni Sevilla tiene amor.
Morena, qué luz de fuego.
Préstame tu quitasol.

Me pondrá la cara verde
—zumo de lima y limón—,
tus palabras —pececillos—
nadarán alrededor.

(*C*, I, 309)

Esa misma actitud adopta la protagonista de «Susto en el comedor», según vimos, cuando siente próxima la mano del hablante:

Eras rosa.
Te pusiste alimonada.
¿Qué intención viste en mi mano
que casi te amenazaba?

(*C*, I, 349)

---

[190] Véase antes, n. 174 de este mismo capítulo.
[191] CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, pp. 19 y ss.

En otra canción del libro, titulada «Nocturnos de la ventana», el poeta sitúa sus deseos, ciegos y agrios, bajo la sigilosa cuchilla de los vientos:

En esta guillotina
invisible, yo he puesto
la cabeza sin ojos
de todos mis deseos.

Y un olor de limón
llenó el instante inmenso,
mientras se convertía
en flor de gasa el viento.

(*C*, I, 293)

En el poema «Encuentro», de *Suites,* el limonar es testigo del regreso imaginario de un amor que ya murió, y cuyo recuerdo, en abierto contraste con la rosa en el rosal, va acompañado de signos que indican desfallecimiento y frialdad:

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar
junto a la fuentefría
del limonar.
¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar,
los cabellos de niebla
y ojos de cristal.
¡Viva la rosa en su rosal!

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar.
Aquel guante de luna que olvidé,
¿dónde está?
¡Viva la rosa en su rosal!

(*S*, I, 651)

En otra composición del libro, ya citada, el limonar es el naranjo que muere, «desfallecido» y «sin sangre», y que también asiste desmayado a la brusca agonía del amor:

Limonar.
Tu viste mi amor roto
por el hacha de un gesto.
Limonar,
mi amor niño, mi amor
sin báculo y sin rosa.
Limonar.

(«Limonar», *S*, I, 652)

En unos versos, luego tachados, del romance de «La monja gitana», la soledad y los sueños agridulces e imposibles de la protagonista, quedan simbolizados por un «olor de limón y azúcar» que viene de la cocina [192]; y una aguda sensación de amor quebrado y perdido, se halla en el «Canto nocturno de los marineros andaluces», escrito hacia 1922, en cuyos versos:

De Cádiz a Sevilla
¡cuántos limoncitos!
El limonar me conoce
por los suspiros.
.....
Por las salinas muertas
yo te olvidé, amor mío.
El que quiera un corazón,
que pregunte por mi olvido.

(*OC*, I, 1.027)

En fin, el dolor y la amargura, desprovistos de cualquier connotación de carácter amoroso, son cualidad esencial del limonero y sus frutos, y dependen, no sólo de su sabor, sino también del significado triste que tradicionalmente se ha achacado a su color amarillo, como recordó J. L. Flecniakoska [193] y podemos constatar en el folklore:

---

[192] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Autógrafos*, edic. cit., pp. 144-145.

[193] J. L. FLECNIAKOSKA, *L'universe poétique de Federico García Lorca. Essai d'exégèse*, Bordeaux, Editions Bière, 1952, pp. 48 y ss.

En blanco pañal nací,
en verde me transformé,
fue tanto mi sufrimiento
que amarillo me quedé.

Dice una adivinanza relativa al limonero [194]; y Lorca ha tomado el fruto para simbolizar ese agudo sentimiento de angustia y dolor indescifrables que tan a menudo hallamos en sus obras:

Vecinas, dadme una jarra
de azófar con limonada.

Pide la madre de Amargo tras la muerte de su hijo («Canción de la madre del Amargo», *PCJ*, I, 241). La protagonista del «Romance de la pena negra»:

¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.

(*RG*, I, 408-409)

En su conferencia sobre «Juego y teoría del duende», redactada en 1930, Federico explicaba la presencia de ese misterioso espíritu típico de nuestro arte, con las siguientes palabras:

> ...así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada y como país de muerte. Como país abierto a la muerte («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 312).

Junto al duende, la pena forma la médula y el alma de los cantes *jondos*, y su zumo de limón, misterioso y agrio, da forma y tono a las coplas, y a la voz de *cantaores* como Franconetti:

---

[194] *Adivinancero popular español*, edic. de José Luis Gárfer y Concha Fernández, Madrid, Taurus, Temas de España, 1986, 2 vols., vol. I, p. 145.

Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia
con el limón nuestro,
iba en el hondo llanto
del siguiriyero.

(«Retrato de Silverio
Franconetti», *PCJ*, I, 203)

Juan Breva, otro *cantaor* famoso:

Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

(«Juan Breva», *PCJ*, I, 204)

Y en efecto, estos personajes «cantaron como nadie las soleares y evocaron a la virgen Pena en los limonares de Málaga o bajo las noches marinas del Puerto», nos explica Federico en 1922, en su charla sobre «El cante jondo» (*OC*, III, 215); y en la misma conferencia, aludiendo a estos cantares, el autor nos dice que:

> Su melancolía es tan irresistible y su fuerza emotiva es tan perfilada que a todos los verdaderamente andaluces nos producen un llanto íntimo, un llanto que limpia el espíritu llevándolo al limonar encendido del Amor (*ibíd.*, 211).

Aunque este limonar no es el que produce dulces frutos y cobija a los amantes, sino el limonar oscuro, el limonar de la pena, el limonar

de la amargura y la muerte, que ya aparece en «Lección», poema suelto de *Suites*, en cuyos versos:

Siento sobre mi frente
los cuernos de Pan.
Veo lo profundo del cielo
sobre el agua del mar.
¡Oh fuente de la amargura!
Moriré sobre el gran
centauro amarillento
de tu limonar
y vagaré en la tierra
por siempre jamás.
¡Oh fuente de la amargura,
por siempre jamás!

(*S*, I, 1.023-1.024)

En una de las composiciones de *Poema del cante jondo* no incluida en la primera edición, otra vez nos encontramos ante el dolorido limonar, que ya nos es conocido:

Oh Martirio, Carmen
y Soledad,
las que llevasteis
la petenera a enterrar
y tenéis junto a la puerta
un limonar.
En vuestros ojos
duerme el puñal
que lleva la siguirilla
por el olivar[195].

Y en *Mariana Pineda,* tras el fusilamiento de Torrijos:

Sobre los barcos lloraba
toda la marinería,
y las más bellas mujeres,

[195] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Reflejo final», en *Poema del cante jondo,* edic. cit., p. 299.

enlutadas y afligidas,
lo van llorando también
por el limonar arriba.

(*MP*, II, 226-227)

En fin, el simbolismo persiste, y el limón vuelve a estar presente en los poemas del ciclo neoyorquino:

> ¿Y la multitud? Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorquina, es decir, lo sabía Walt Whitman que buscaba en ellas soledades, y lo sabe T. S. Eliot que la estruja en un poema como un limón, para sacar de ella ratas heridas, sombras mojadas y sombras fluviales. Pero si a esto se añade que esa multitud está borracha, tendremos uno de los espectáculos vitales más intensos que se pueden contemplar.

Explicaba el autor, al comentar el poema titulado «Paisaje de la multitud que vomita», en su lectura de *Poeta en Nueva York* (*OC*, III, 353). Imágenes parecidas hallamos en «Infancia y muerte», poema fechado en Nueva York el 7 de octubre de 1929, y en el que, para recuperar un pasado amargo, el hablante debe sumergirse en una ciénaga de podredumbre y de muerte:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas,
en el fondo del aljibe y con las cabelleras de los locos.
.....
Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos.
Pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,
una rata satisfecha mojada por el agua simple,
y que llevaba un anda de oro entre los dientes diminutos.

(*OC*, I, 1.048-1.049)

Y entre los numerosos recuerdos de la infancia presentes en el poema «1910 (Intermedio)», destacan:

el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

(*PNY*, I, 448)

CAPÍTULO IV
Hierbas y arbustos

Entre los símbolos vegetales más frecuentes en los escritos de Lorca, tomados directamente del riquísimo caudal de imágenes que suministran la mitología y el folklore, destacan en primer lugar todas aquellas especies a las que durante siglos se ha venido atribuyendo virtudes medicinales, o extraños efectos mágicos relacionados con la salud, el amor y la fecundidad, y que, de acuerdo con una vieja costumbre común a toda Europa y documentada repetidamente en nuestro teatro áureo, debían recogerse en la noche o la mañana de San Juan [1]:

A coger el trévol, damas,
la mañana de San Joan,
a coger el trévol, damas,
que después no avrá lugar.

Se lee en una cancioncilla antigua citada por Margit Frenk [2]; y en el moderno cancionero popular:

A coger el trébole
y el trébole y el trébole,

---

[1] Véase ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie*, vol. I, pp. 99-101, 131-136, y 184-192; CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, pp. 113-116; JULIO CARO BAROJA, *La estación*, pp. 202-242; y JOAN AMADES, *Costumari*, vol. IV, pp. 84-103. Para la presencia del tema en el teatro del Siglo de Oro, véase NOËL SALOMON, *Lo villano*, pp. 532-559.

[2] MARGIT FRENK, *Corpus*, p. 594, nº 1.245.

a coger el trébole
los mis amores van;
a coger el trébole
y el trébole y el trébole,
a coger el trébole
la noche de San Juan[3].

Además del trébol, presente aún en nuestros días en ciertas supersticiones, y evocado por Alberti en uno de sus dramas[4], han sido muy apreciadas para los fines citados la ruda, la verbena, la valeriana, la hierbabuena, la albahaca, el tomillo, el romero y el helecho: plantas eróticas o de la concordia, que al tiempo que concitan el amor y lo mantienen, atraen sobre quien las coge toda suerte de gozos y beneficios. Fernando de Rojas incluyó algunas de estas hierbas en el laboratorio de la vieja Celestina[5], y Francisco de Quevedo, en su «Farmaceutria o medicamentos enamorados», recomienda utilizar el mirto, la verbena, el jazmín, la rosa, la adelfa y la valeriana como remedios eróticos[6]. En aquellos mismos años el Sínodo de Ferrara, en un decreto de 1612, vetaba tales prácticas paganas[7]; y un siglo después, el padre Feijoo apuntaba en su *Teatro crítico*:

> En muchos países atribuye la plebe grandes virtudes a las yerbas recogidas la noche de San Juan. Yo, siendo niño, las vi recoger con mucho cuidado, y usar de su sahumerio para disipar las tempestades. Ésta es, por lo menos, una simpleza rústica, que acaso en muchos declina a supersticiosa[8].

---

[3] EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, 1920, p. 150, nº 385.

[4] RAFAEL ALBERTI, *El trébol florido* [1940], en *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 2ª edic., 1956.

[5] FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, edic. de Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 4ª edic., 1990, pp. 111-112.

[6] FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poesía*, edic. cit., pp. 422-427.

[7] ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie*, vol. I, p. 186.

[8] FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJOO, *Teatro crítico universal*, libro V, cap. 5, en *Obras*, edic. de Agustín Millares Carlo, Madrid, Atlas, 1952 y 1961, 4 vols. (BAE, 56 y 141-143), vol. I, p. 250.

Hierbabuena y albahaca

Entre las hierbas citadas, son muy populares en los países del Mediterráneo la hierbabuena y la albahaca, dos plantas que realzan con su aroma y su frescor la belleza de los patios andaluces, como recordó Machado en sus *Soledades*, al evocar su casa sevillana, y en ella:

> el buen perfume de la hierbabuena,
> y de la buena albahaca
> que tenía mi madre en sus macetas [9].

O años más tarde, cuando, desde Baeza, su imaginación volaba hasta una infancia rodeada de:

> ...un aroma de nardos y claveles
> y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena [10].

En la obra juvenil de García Lorca, Granada es la ciudad predilecta del melancólico y el contemplativo, que va a los pies de la Alhambra «a estar solo en el aire de albahaca, musgo en sombra y trino de ruiseñor que manan las viejas colinas» (*IP*, III, 137). Y al aproximarse a la ciudad, apuntaba Federico en una de sus conferencias, en 1930:

> ...la primera sensación que tenemos es un olor a juncia, a hierbabuena, a mundo vegetal suavemente aplastado por las patas de los mulos y caballos y bueyes que van y vienen en todas direcciones por la Vega («Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *OC*, III, 320).

Recogida y entregada como prenda amorosa en la noche de San Juan [11], la menta o hierbabuena es una planta a la que se atribuyen efec-

---

[9] ANTONIO MACHADO, *Poesías completas*, VII, edic. cit., p. 433.

[10] *Ibíd.*, CXXV, p. 549.

[11] En *Las mocedades de Bernardo de Carpio*, de Lope, las mozas, en la noche de San Juan: «Hacen ramilletes / de la hierbabuena, / dando a los sentidos / olor y belleza: / que si linda es la verbena / más linda es la hierbabuena» (LOPE DE VEGA, *Obras*, edic. cit., vol. II, p. 47). Y en el cancionero actual: «Mañanita de San Juan / levántate tempranito / y verás en la ventana / de hierbabuena un ramito» (*Cancionero del campo*, edic. cit., p. 59).

tos afrodisiacos —«Menta, que el amor aumenta», dice el refranero [12]; y, según Andrés Laguna, su ingestión «prouoca mucho a luxuria» [13]—, por lo cual la hierbabuena se asocia con el amor, aunque su significado es ambiguo en ocasiones: su aroma y sabor intensos muestran simultáneamente «lo frío del temor y lo ardiente del amor» [14], y en el folklore no faltan las cancioncillas en que la hierba se nos ofrece asociada al desamor y el despecho, como en ésta, del repertorio de Rodríguez Marín:

Al pie de la yerbabuena
Me puse a considerar
Lo falsos que son los hombres
Cuando van a enamorar [15].

La albahaca, por su parte, con su aroma inconfundible, es un símbolo ya tradicional de lo atractivo y amable:

y si no fuera porque habrá dos años
que comenzó a dañársele el aliento,
era abrazarla como quien abraza
un tiesto de albahaca o clavellinas.

Explica el rufián Trampagos, protagonista del entremés cervantino, al recordar a su amiga Pericona [16]; y en el romance «Hortelano era Belardo», de Lope, con un significado simbólico evidente, el protagonista:

Albahacas amarillas,
a partes verdes y secas,

---

[12] *Refranero general*, edic. cit., p. 43, nº 3.976; y JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.137.

[13] ANDRÉS LAGUNA, *Pedazio Dioscórides*, edic. cit., vol. I, p. 291.

[14] FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje de las flores y el de los colores*, Barcelona, Sauri y Sabater, s. f., p. 106.

[15] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. IV, p. 72, nº 6.135.

[16] MIGUEL DE CERVANTES, *El rufián viudo*, en *Obras completas*, edic. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1986, 18ª edic., 2 vols., vol. I, p. 670.

trasplanta para casadas
que pasan ya de los treinta [17].

La albahaca suele tener, sin embargo, un significado equívoco dentro de nuestro folklore, en el que ha desempeñando un papel sobresaliente en el lenguaje simbólico de los amantes, identificándose a menudo con el sexo femenino y con los afanes amorosos relacionados con él, según se deduce de ciertas coplas y costumbres populares, y de la copiosa información referente al tema que aporta Daniel Devoto [18]:

> Los árabes la trajeron de la India, donde estaba consagrada a Krishna, y pronto se convirtió en una planta común, simbolizando el amor y, en particular, a la mujer joven [escribía Gerald Brenan, recordando su estancia en las Alpujarras] [...]. En mi aldea, las jóvenes tenían la costumbre de cultivar esta planta en macetas, y cuando llegaba el día de San Juan le regalaban una de ellas a su joven o novio. Mantenían las macetas en sus balcones, y si una chica no tenía novio, los jóvenes que quisieran cortejarla subían por la noche, cortaban una ramita de la planta y se la colocaban detrás de la oreja. Al día siguiente pasearía por los alrededores de su casa llevando así la ramita, para que ella pudiera verlos [19].

En Cataluña:

> Trobar un brot d'alfàbrega és averany cert de prometatge o aventures amoroses inmediates. Les noies creuen que si donen alfàbrega a llurs galants els refermen en l'amor [20].

Y motivos similares pueden hallarse en el cancionero popular:

Te echaré la despedida
De rositas y claveles

---

[17] LOPE DE VEGA, *Obras*, edic. cit., vol. II, p. 330.

[18] DANIEL DEVOTO, «Una mata de albahaca», en *Textos y contextos*, pp. 395-414.

[19] GERALD BRENAN, *Al sur de Granada*, Madrid, Siglo XXI, 9ª edic., 1984, pp. 120-121.

[20] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.138.

Y un ramito de albahaca,
Para que de mí te acuerdes [21].

Pero junto a los valores apuntados, la tradición popular también ofrece, con respecto a la albahaca, un conjunto de significados contrapuestos: siendo una planta amorosa, modera, según se cree, los apetitos carnales, y simboliza por tanto la castidad femenina [22]. Covarrubias señalaba que a la albahaca se la denomina *basilicum* en latín, «por ser su olor tan excelente que puede ser rey de los demás olores, o llevarse a los palacios de los reyes», aunque también apuntaba la creencia según la cual «críanse escorpiones de la albahaca ahajada, o puesta entre dos piedras» [23]; y en los mismos años, Antonio Liñán escribe:

> De la albahaca he oído decir (y aun pienso que lo he leído) una cosa notable, que el olerla a menudo hace tanto daño al cerebro, que muchas veces ha causado espantosas enfermedades [24].

Y aún hay más: la confusión entre el nombre latino de la albahaca y el del basilisco, una sierpe fabulosa que, según viejas creencias, era capaz de matar con la vista y el resuello [25], condujo a una extraña asociación entre ambos, de manera que las cualidades nefastas del reptil se achacaron a la planta, y así:

> Decíase comúnmente que el odio tenía ojos de albahaca, porque se dio este nombre a un animal fabuloso que, según los charlatanes, mataba con una sola mirada [26].

De aquí resulta que en Andalucía, «regalando un ramo de albahaca se significa el odio que se tiene a una persona» [27]; en Cataluña, «l'aufàbrega

---

[21] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. II, p. 484, nº 3.345.

[22] CELS GOMIS, *Botánica*, p. 26; y JULIO CARO BAROJA, *El carnaval*, pp. 372.

[23] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, pp. 65-66.

[24] ANTONIO LIÑÁN Y VERDUGO, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* [1620], edic. de Edisons Simons, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 124.

[25] Véase *Bestiario medieval*, edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 5ª edic., 1996, pp. 159-164.

[26] FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, p. 40.

[27] A. GUICHOT Y SIERRA, *Supersticiones*, p. 102.

significa odi quan un jove la dóna a una jove o al revés»[28]; de acuerdo con la misma tradición:

> L'alfàbrega origina avorriment; portar-ne al damunt fa que hom senti aversió pels altres i que els altres en sentin per ell[29].

Y en el lenguaje de las flores de *Doña Rosita la soltera:*

> «No te querré mientras viva»,
> dice la flor de la albahaca.
>
> (*DRS*, II, 935)

También en la obra de García Lorca, tanto la menta o hierbabuena como la albahaca son símbolos amorosos en los que no falta un cierto regusto agrio, o insinuaciones de dolor y muerte derivados de la tradición folklórica citada, y de la propia idiosincrasia del autor: La albahaca es el emblema central de una obrita titulada *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (*OC*, II, 61-70), en la que, detrás de un motivo folklórico muy conocido[30], asistimos a una historia triste, en que el protagonista enferma de melancolía y de pasión (*OC*, II, 66-67). La misma planta, que representa al amor, es símbolo de la muerte en la «Baladilla de Eloísa muerta» de *Suites*:

> Cuando yo llegué a tu casa
> estabas muerta
> entre cirios y entre albahaca,
> igual que en las novelas.
>
> (*OC*, I, 738-739)

En el romance de *Mariana Pineda* en que se narra el entierro del Duque de Lucena:

---

[28] CELS GOMIS, *Botánica*, p. 26.

[29] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.162.

[30] La obrita de Lorca se inspira en el cuento titulado *La mata de albahaca*, recogido por AURELIO M. ESPINOSA, *Cuentos*, pp. 29-32; y transcrito también por TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore*, pp. 29-32.

Por las calles de Córdoba
lo llevan a enterrar,
muy vestido de fraile
en caja de coral.

La albahaca y los claveles
sobre la caja van,
y un verderol antiguo
cantando el pío pa.

(*MP*, II, 206)

Y en su versión de la cancioncilla popular titulada *La Tarara*, Federico mezcla el dulce aroma de la hierbabuena con el amargo sabor de la retama[31]:

Luce mi Tarara
su cola de seda
sobre las retamas
y la hierbabuena.

(*OC*, I, 1.128)

En «Balcón», de *Poema del cante jondo*, el aroma afrodisiaco de las plantas viene acompañado por el dolor de la copla, y por la fascinación con que la protagonista se asoma a las aguas muertas:

Entre la albahaca
y la hierbabuena,

---

[31] En el *Diccionario* de la Academia se recoge la expresión *mascar retama*, «Estar amargado, colérico y descontento» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario*, edic. cit., p. 1.267). En un romance popular recogido por Machado y Álvarez, el rey castiga a la niña, que no ha querido corresponder a sus amores incestuosos, de esta manera: «Y si pide de comer / darle carne muy salada / y si pide de beber / darle zumo de retama» («Romance de Bergardina», en ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ, *El folklore andaluz*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986, p. 198). Recuérdese también el soneto de Lorca en que la lengua del poeta tendrá, en lugar de «sabor de llama», «desierto gusto de retama» («Yo sé que mi perfil será tranquilo», *OC*, I, 932); y en la canción del pastor de *Yerma*: «¿qué niño te está matando? / ¡La espina de la retama!» (*Y*, II, 826).

la Lola canta
saetas.
La Lola aquella,
que se miraba
tanto en la alberca.

(*PCJ*, I, 185)

Un aroma dulce y agrio, y la amenaza latente de las aguas estancadas, también corren enlazados en el «Romance sonámbulo»: mientras la protagonista queda inerte sobre la faz del aljibe, y el novio corre a buscarla con el pecho ensangrentado:

El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.

(*RG*, I, 402)

La protagonista de *La zapatera prodigiosa*, dulce y antipática a la vez:

Cuando movía las faldas
en tiempo de primavera
olía toda su ropa
a limón y a yerbabuena.

(*ZP*, II, 430)

Con la misma significación, las vecinas ofrecen a la Zapatera un refresco de limón y otro hecho de menta: «La menta es mejor», dice la vecina roja (*ibíd.*, 410); y al comentar su actitud feroz y provocativa:

VECINA 1ª
Presume de santa.
VECINA 2ª
Presume de buena.
VECINA 3ª
Y se frota el cuerpo
con albahaca fresca.

(*Ibíd*, 442)

La noches de amor de Belisa están hechas «de menta y lapislázuli» (*ADP*, II, 491), y en la de su boda, preludio del trágico desenlace, la protagonista se queja porque «La criada perfumó esta habitación con tomillo y no con menta, como yo la indiqué» (*ibíd.*, 468); y con tono entre irónico y mordaz, la menta exhibe su peligroso erotismo en este diálogo de *Los sueños de mi prima Aurelia*:

ANTONIO
Yo echo la red por donde quiero, ¿estamos?
AURELIA
Pero no en mis aguas. Mis peces serán para quien yo quiera.
ANTONIO *(Con intención)*
¡Tus peces de menta! ¿Por qué no me das uno?
AURELIA
A mucha honra. ¡Mira cómo me los como!
(Saca el cartucho y ANTONIO *se lo arrebata riendo.)*
AURELIA
Antonio, esto es un avasallamiento. ¡Te odio!
ANTONIO
¡No te comas eso, que te vas a envenenar! (*SPA*, II, 1.126-1.127)

Verbena

Importante en la festividad del solsticio es la verbena, planta asociada al amor, y a la que se han venido atribuyendo propiedades mágicas desde épocas remotas [32]. Gubernatis cita la verbena entre las plantas de Venus, y explica que, según la etimología popular, su nombre deriva de la voz *Veneris herba* [33]. Para propiciar el amor y la fecundidad, las esposas romanas se adornaban con coronas de verbena, y el padre Juan de Pineda explica que entre algunos alemanes:

---

[32] CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, p. 50; y JULIO CARO BAROJA, *La estación*, pp. 205-207.

[33] ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie*, vol. I, p. 294.

> La esposa, para irse con su marido, tejía una corona de yerbas y flores y de la verbena, dedicada a Venus, que es la grama, yerba de buen prender y engendrar, y ésta llevaba cubierta debajo de la toga[34].

Relacionada con la magia amorosa, igual que otras plantas ya citadas, la verbena debía recogerse en la noche de San Juan para que sus virtudes fueran efectivas, y así lo recuerda una cancioncilla antigua, que glosó Lope de Vega en su comedia *La burgalesa de Lerma*:

> Ya no cogeré verbena
> la mañana de San Juan,
> pues mis amores se van[35].

También en *Peribáñez,* Casilda recita, refiriéndose a su esposo: «En mañana de San Juan / nunca más placer me hicieron / la verbena y arrayán»[36]. En *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, otra comedia de Lope:

> La verbena verde
> que viste las selvas,
> los claros arroyos
> y las fuentes frescas,
> albas de San Juan,
> las zagalas bellas
> de toda esta villa
> salen a cogella[37].

En *El último godo*, también con motivo de las fiestas de San Juan:

> En la playa hagamos
> fiestas de mil modos,

---

[34] JUAN DE PINEDA, *Diálogos familiares de agricultura cristiana* [1589], Madrid, Atlas, 1963-1964, 5 vols. (BAE, 161-163 y 169-170), vol. IV, p. 41.

[35] MARGIT FRENK, *Corpus,* p. 242, nº 522A; y LOPE DE VEGA, *Obras,* edic. cit., vol. II, p. 43.

[36] LOPE DE VEGA, *Obras,* edic. cit., vol. I, p. 754.

[37] *Ibíd.*, vol. II, p. 47.

coronados todos
de verbena y ramos [38].

En el romance «Hortelano era Belardo»:

y para las viudas pone
muchos lirios y verbenas
porque lo verde del alma
encubre la saya negra [39].

Y entre los modelos inmediatos de García Lorca, podemos recordar los versos de la «Balada del prado con verbena» de Juan Ramón Jiménez, en que la planta es signo de la felicidad con que la primavera nos regala:

Blanca en el prado que rosa la verbena,
déjame oír tu alegre corazón;
¡Dios está azul, la vida está serena,
todo se ríe de luz y de ilusión! [40]

Además, la verbena es evocada con frecuencia en las canciones populares [41], aunque entre todas ellas, Federico parece haber sentido especial predilección por el estribillo de un juego infantil en que los niños fingen buscar una pareja, y cuya letra dice:

Verbena, verbena,
jardín de Cartagena [42].

En efecto, tanto la planta como el estribillo aparecen en contextos en que el autor ha evocado un paraíso infantil, hecho de juegos y

---

[38] *Ibíd.*, p. 38.

[39] *Ibíd.*, p. 331.

[40] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Baladas de primavera* [1907], en *Primeros libros*, edic. cit., p. 783.

[41] El propio Lorca nos ofrece alguna muestra: «Debajo de la hoja / de la verbena / tengo a mi amante malo: / ¡Jesús, qué pena!» («Las tres hojas», *OC*, I, 1.115).

[42] TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore*, pp. 44-45.

amores inocentes, y ahora perdido y añorado en vano. Así, en «Balada triste» [43]:

De niño yo canté como vosotros,
niños buenos del prado.
.....
Pasé por el jardín de Cartagena
la verbena invocando
y perdí la sortija de mi dicha
al pasar el arroyo imaginario [44].

(*LP*, I, 27)

En *Elenita,* un breve drama de la misma época, la repetición del estribillo tiene un significado similar, cuando el caballero:

Viene por el camino
y va en busca de aquella
que canta por las tardes
bordando.

Mientras el ruiseñor exclama:

¡Verbena,
jardín de Cartagena! [45]

En *Mariana Pineda*, la protagonista, movida por el deseo de mantener a sus hijos en un edén infantil, apartados de las inquietudes que en aquel momento la conmueven, recita, para que los niños duerman:

---

[43] Sobre las fuentes tradicionales y la significación de este poema, véase DANIEL DEVOTO, «Notas», pp. 27-32; y IAN K. GIBSON, «Lorca's *Balada triste:* Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in *Libro de poemas*», *BHS,* XLVI, 1969, pp. 21-38.

[44] Los dos últimos versos reproducen otra canción conocida: «Al pasar el arroyo / de Santa Clara / se me cayó un anillo / dentro del agua» (SIXTO CÓRDOVA Y OÑA, *Cancionero,* vol. I, pp. 25-26; y, con variantes, en TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore*, p. 49).

[45] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro inédito*, p. 389.

Soñar en la verbena y el jardín
de Cartagena, luminoso y fresco,
y en la pájara pinta que se mece
en las ramas del verde limonero.
(*MP*, II, 209)

Y en *Diván del Tamarit*, la corona de verbena representa por un lado la aceptación del amor adulto, de acuerdo con el significado que desde la Antigüedad se le atribuye, y del otro nos conduce al paraíso de la canción infantil, al que ahora se renuncia con dolor:

Solamente por oír
la campana de la Vela
te puse una corona de verbena.
.....
Solamente por oír
la campana de la Vela[46]
desgarré mi jardín de Cartagena.
(«Gacela del amor que no se
deja ver», *DT*, I, 576)

Hierbaluisa

Por su aroma y su sabor agradable, con un cierto regusto alimonado, la hierbaluisa también recuerda las ansias de la pasión amorosa,

---

[46] Según una vieja tradición granadina, el día 2 de enero de cada año, en que se conmemora la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, la campana de la Vela suena sin cesar, porque la muchacha que toque dicha campana en esta fecha, tendrá novio seguro; y una copla dice: «Quiero vivir en Granada / solamente por oír / la campana de la Vela / cuando me voy a dormir» (A. GUICHOT Y SIERRA, *Supersticiones*, pp. 133-134; y JEREMY C. FORSTER, «Posibles puntos», pp. 498-500). Véase también, a propósito de este poema, y de la tradición granadina de la campana de la vela, DANIEL DEVOTO, *Introducción*, pp. 91 y ss; y IAN GIBSON, *En Granada*, pp. 95 y ss. Federico, por su parte, ha recordado la campana de la Vela en su «Fantasía simbólica» dedicada a Angel Ganivet (*IP*, III, 125), y en la última escena de *Mariana Pineda* (*MP*, II, 262).

inquietante y dulce a un tiempo. Así, en el *Romancero gitano*, la joven monja, encerrada en el convento y asaltada por sueños turbadores y agridulces, siente cómo:

> ...al mirar nubes y montes
> en las yertas lejanías,
> se quiebra su corazón
> de azúcar y yerbaluisa.
>
> («La monja gitana», *RG*, I, 405)

Y en la oscura y sugestiva estampa de don Pedro a caballo, el jinete galopa en busca del beso por un camino de amenazas y lagunas, mientras vuelan:

> ...Por el aire
> yerbaluisa y romero.
>
> (*RG*, I, 437)

Tomillo y romero

El romero y el tomillo son hierbas aromáticas comunes en nuestros campos, y evocan en primer lugar los ambientes rústicos y la fragancia natural de lo campestre. Así, Covarrubias explicaba en su *Tesoro* que:

> Oler una muger a tomillo, es ser limpia, y esto se dixo por las villanas que en el arca donde tienen sus vestidos echan matas de tomillos[47].

Y la misma significación es corriente en el cancionero popular:

> —A tomillo y romero
> me hueles, niña.

---

[47] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 966.

—Como vengo del campo,
no es maravilla[48].

—¿Qué tienes en ese pecho
Que tanto trasmina y huele?
—Albahaca de las Indias,
Mata de romero verde[49].

La mujer que yo más quiero
nunca se pinta la cara;
huele a tomillo y romero
y tan sólo usa el agua
que nos manda Dios del cielo[50].

En la obra de García Lorca, el tomillo, con su olor inconfundible, perfuma los ambientes campesinos en que se desarrollan muchas de sus obras:

> A poco estamos en plena sierra. Luchan las cumbres unas con otras para levantarse más, las primeras se acusan salvajes, llenas de tomillos y encinas, otras más lejanas álzanse grises, pálidas y moradas, y en los confines asoman algunas su violeta fundido con el cielo.

Leemos en una evocación de las tierras castellanas (*IP*, III, 40). En el camino entre Astorga y Santiago:

> Se comprende, viendo el paisaje de Galicia, el carácter triste de sus habitantes y su música... La gaita gallega tiene sonidos de miel, sus melodías huelen a cantueso y a tomillo (*ibíd.*, 130).

Y en *La zapatera prodigiosa*, el protagonista recuerda las horas del mediodía en el campo:

cuando alegremente bailan
brisa y tomillo en la sierra

---

[48] FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 147.

[49] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. II, p. 50, nº 1.341; y con algunas variantes, EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares*, vol. I, p. 345, nº 1.010.

[50] SIXTO CÓRDOVA Y OÑA, *Cancionero*, vol. IV, p. 195.

y van cayendo las verdes
hojas de las madroñeras.

(*ZP*, II, 432)

El tomillo, de otro lado, por su aroma natural, se asocia con la limpieza, según vimos, y de manera indirecta simboliza la castidad y la honra. En *Amor de don Perlimplín*, por ejemplo, en la noche de la boda, la criada perfuma la habitación de Belisa con tomillo, menos peligroso y fascinante que la afrodisiaca menta sugerida por la novia (*ADP*, II, 468). Las lavanderas de *Yerma* cantan:

Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer.
El que quiera honra, que se porte bien.

(*Y*, II, 831)

Y en *Canciones,* la misma hierba cierra el estribillo de un poema cuyo motivo central, como en tantos otros del autor, es la renuncia al amor:

Galán,
galancillo.
En tu casa queman tomillo.

Ni que vayas, ni que vengas,
con llave cierro la puerta.

Con llave de plata fina.
Atada con una cinta.

En la cinta hay un letrero:
«Mi corazón está lejos.»

No des vueltas en mi calle.
¡Déjasela toda al aire!

Galán,
galancillo.
En tu casa queman tomillo.

(«Galán», *C*, I, 317)

Típico de la noche de San Juan es el romero, hierba de aroma agradable, aunque de significación en cierto modo opuesta a la que ofrece el tomillo: la promesa y el hallazgo del amor, a veces representado por la miel procedente de su polen:

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana será miel.

Dice una canción antigua[51], glosada por Góngora y Calderón[52], y que Federico evoca y desarrolla en unos versos en que el naranjal, con su brillo y su dulzura, refuerza la esperanza del amor[53]:

Amanecía
en el naranjel.
Abejitas de oro
buscaban la miel.

¿Dónde estará
la miel?

Está en la flor azul,
Isabel.
En la flor,
del romero aquel.

(«Cancioncilla sevillana»,
C, I, 299)

---

[51] EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Lírica hispánica*, pp. 127-128; y MARGIT FRENK, *Corpus*, p. 1.090, nº 2.281. La recoge GONZALO CORREAS en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], edic. de Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967, p. 188.

[52] LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, edic. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1985, p. 319; y PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea*, jornada II, escena VIII, en *Obras*, edic. de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1944-1945, 4 vols. (BAE, 7, 9, 12, 14), vol. III, p. 75.

[53] TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore*, pp. 79-80.

En el refranero castellano:

Quien por el romero pasa
y no coge de él,
ni tiene amores,
ni piensa tener.

Quien va al campo
y no trae romero
no tiene amor verdadero[54].

También en Cataluña se dice:

Qui no cull el romaní
no té amor
ni el vol tenir.

El romaní
a l'amor
li diu que sí[55].

Juan Ramón Jiménez apuntaba el mismo significado en estos versos de sus *Baladas de primavera*:

Ayer tú estabas sola, entre
las flores del romero;
¡quiera la Virgen que te encuentre
para decirte que te quiero![56]

Y con aires de copla popular, en otra composición del mismo libro:

Vámonos, vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos
por romero y por amor...[57]

---

[54] *Refranero general*, edic. cit., p. 645.

[55] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.137.

[56] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Balada de la flor del romero», de *Baladas de primavera* [1907], en *Primeros libros*, edic. cit., p. 760.

[57] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Balada de la mañana de la cruz», *ibíd.*, p. 739.

Pero el romero y sus flores, igual que otros árboles y hierbas de sentido análogo, ofrecen con frecuencia en el folklore un significado opuesto, llegando a simbolizar el amor no correspondido, olvidado o imposible de alcanzar:

Todas las mañanas voy
a preguntarle al romero
si el mal de amor tiene cura
porque yo me estoy muriendo.

Dice una de las coplas que recoge Federico en su conferencia de 1922 sobre «El cante jondo» (*OC*, III, 209). En otras, que aluden, no al aroma, sino al sabor acerbo de esta planta, el romero aparece acompañado de especies como la retama o el ciprés, cuyo significado fúnebre o amargo ya hemos comentado[58]:

Yo comí de la retama
y de la flor del romero,
que no hay cosa más amarga
que olvidar l'amor primero[59].

Has de benir a buscarme;
Pero desde hoy te prevengo
Que ya he plantado en mi patio
Un asiprés y un romero.
Un asiprés y un romero
Quieren desir, dueño mío,
El asiprés, que te yoro;
Y er romero, que t'orbido[60].

Y aunque la flor del romero sea de color azul, ello no desluce la verdad poética de estos otros versos:

Ponte colorada, ponte,
Que amariya no te quiero;

---

[58] Véase antes, pp. 145 y ss., y p. 258, n. 31.
[59] CELS GOMIS, *Botánica*, p. 94.
[60] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. III, p. 200, nº 4.558.

Que amariya te pareses
A la fló qu'echa 'r romero[61].

Que Federico adapta en la primera estampa de *Mariana Pineda*, cuando la protagonista, para expresar las contradicciones de su alma y su difícil amor, exclama ante Fernando:

Por este amor verdadero
que muerde mi alma sencilla
me estoy poniendo amarilla
como la flor del romero.

(*MP*, II, 196)

En otra escena del drama, cuando los niños fingen un entierro que preludia el desenlace, las mismas flores sirven como adorno en el falso funeral:

Tilín, talán; abuela,
dile al curita nuestro
que traiga banderolas
y flores de romero;
que traigan encarnadas
clavelinas del huerto.

(*Ibíd.*, 200)

Y así, no es extraño que en la «Burla de don Pedro a caballo», cuando el protagonista vuela en busca del amor y al encuentro de la muerte, según vimos, todo el aire esté inundado por un aroma de «yerbaluisa y romero» (*RG*, I, 437).

Helecho

Estimado y buscado en la noche de San Juan por los notables efectos que se le atribuyen, el helecho aparece en el folklore rodeado de un aura mágica de misterio y de leyenda. Según una tradición, extendida en

[61] *Ibíd.*, vol. II, p. 250, nº 2.344.

toda Europa y común en la Península, la planta florece y grana en la noche de San Juan, y quien logra recoger sus granos adquiere extraordinarias virtudes y poderes nunca vistos, especialmente en lo que toca al amor[62]. Los «granos de helecho» figuran entre los hechizos que utiliza Celestina «para remediar amores y para se querer bien», según la versión de Pármeno[63]. Sebastián de Covarrubias explicaba que el helecho:

> Es una yerva sin tallo, sin flor y sin simiente; aunque alguna gente vana y supersticiosa afirma producir ciertos granos que cogidos, como ellos dizen, acarrean voluntades y buenas querencias a los que los traen[64].

El doctor Andrés Laguna, en su comentario a Dioscórides:

> No puedo disimular la vana superstitión, abuso, y grande maldad (no quiero dezir heregía) de algunas vejezuelas endemoniadas, las quales tienen ya persuadido a los populares, que la bíspera de Sant Juan en punto a la media noche, florece y grana el Helecho; y que si el hombre allí no se halla en aquel momento, se cae su simiente y se pierde, la qual alaban para infinitas hechizerías. Yo digo a Dios mi culpa, que para verla coger, vna vez acompañé a cierta vieja lapidaria, y barbuda, tras la qual yvan otros muchos mancebos, y cinco o seys donzelluelas mal auisadas, de las quales algunas bolvieron dueñas a casa[65].

En Andalucía, Antonio Machado y Álvarez recogió varias versiones gitanas de la «Oración de la flor falaguera», cuyos granos, los de helecho, tienen poderes mágicos en el terreno amoroso, ya que «son los arcansaores y benseores»[66]. Según explicaba una gitana de Carmona que rezaba esta oración, la planta:

> ...tiene unos granos chiquetines, blancos, con la boquita negra; es necesario cogerla a las doce de la mañana o de la noche, del día de San

---

[62] Véase ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie*, vol. I, pp. 187-189; CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, pp. 339-341; y JULIO CARO BAROJA, *La estación*, pp. 207-210.

[63] FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, edic. cit., p. 112.

[64] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 494.

[65] ANDRÉS LAGUNA, *Pedazio Dioscórides*, ed. cit., vol. II, p. 495.

[66] A. MACHADO Y ÁLVAREZ, *El folklore*, p. 172.

> Juan, entre tres vírgenes y con una sábana blanca que sirven para recoger los granos: molidos estos y colocados dentro de un billete de lotería, en un cierto lugar oscuro, tienen la virtud de hacer que aquél salga premiado; sirven también los granos para obtener la posesión de una mujer, mojándolos en agua bendita, liándolos en un papel de cigarro y tirándolos con la mano izquierda a la puerta de la deseada[67].

Y en Cataluña:

> La falguera floreix i grana tot d'un plegat la nit de Sant Joan. Per arreplegar aquesta grana s'hi ha d'anar al punt de la mitja nit i posar dessota la planta un mocador de seda fet nou dobles; la grana hi cau per ella mateixa. Qui la pot haver, té la virtut de fer-se seguir per les noies que ell vulgui[68].

El helecho, como muchas otras hierbas que crecen en libertad, simboliza en ocasiones, en la obra de García Lorca, el abandono, el paso del tiempo, la llegada de la muerte[69], como ocurre en la descripción del «Jardín muerto», de *Impresiones y paisajes*, en el que:

> Hay cortinas recias de telarañas, los helechos cubren los bancos de piedra... Se oye un continuo gotear..., es el agua, que llora las tristezas del muerto jardín (*IP*, III, 97).

En los versos de *Poeta en Nueva York*, en cambio, el helecho simboliza lo fresco y lo natural, lo opuesto a la deshumanizada frialdad de la civilización moderna, y también la búsqueda y la mágica llegada de la pasión amorosa, presente en la tradición popular ya comentada, y a la que el hombre contemporáneo permanece ajeno. Así, en la «Oda a Walt Whitman»:

> Por el East River y el Queensborough
> los muchachos luchaban con la industria
> .....

---

[67] *Ibíd.*, p. 174.

[68] CELS GOMIS, *Botánica*, pp. 82-83. La misma costumbre aparece documentada por JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.131.

[69] Véase antes, pp. 128 y ss.; y más adelante, pp. 303 y ss.

Pero ninguno se detenía,
ninguno quería ser nube,
ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril.
(*PNY*, I, 528)

A orillas del lago Eden, junto a los helechos frescos, el protagonista vuelve a oír esperanzado la voz pura de un amor sin mácula ni llaga, ignorante de la muerte, como recién surgida de un alba infantil:

Era mi voz antigua
ignorante de los densos jugos amargos.
La adivino lamiendo mis pies
bajo los frágiles helechos mojados.

¡Ay voz antigua de mi amor,
ay voz de mi verdad,
ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo!
(«Poema doble del lago Eden», *PNY*, I, 489)

En «Cielo vivo» (*PNY*, I, 491), en cambio, vida y muerte son inseparables, y no es posible gustar la presencia del amor sin presentir en el tacto su final inevitable, y así:

No puedes avanzar por los enjambres de corolas
porque el aire disuelve tus dientes de azúcar,
ni puedes acariciar la fugaz hoja del helecho
sin sentir el asombro definitivo del marfil.

También en «Tierra y luna», poema del mismo ciclo, los helechos son signos de vida y emblemas del amor, seres de la tierra, que, sin embargo, evocan con su frescura sombras de muerte y carne momificada:

Es la tierra alegrísima, imperturbable nadadora,
lo que yo encuentro en el niño y en las criaturas que pasan los arcos.
¡Viva tierra de mi pulso y del baile de los helechos,
que deja a veces por el aire un duro perfil de Faraón!
(*OC*, I, 1.052)

Y en fin, en el soneto en que «El poeta habla por teléfono con el amor», la pasión brota incontenible, y así:

> Por el sur de mis pies fue primavera
> y al norte de mi frente flor de helecho.
>
> (*OC*, I, 944)

Canela y azafrán

En nuestro folklore, y en el habla coloquial, la rama y la flor de la canela han venido a asociarse con la calidad y la dulzura de manera casi unívoca, y así, según Covarrubias, «para encarecer una cosa de excelente solemos dezir que es la flor de la canela»[70], un significado que también recoge la Academia[71]. Rodríguez Marín incluye en su cancionero estas coplas:

> Mátame, calabosito;
> Mátame, penita negra;
> Que quiero yo dar la bía
> Por la fló de la canela[72].
>
> Dicen que las andaluzas
> Van derramando la sal;
> Nosotras las catalanas,
> Canela pura, que es más[73].

En los cantares flamencos de Machado y Álvarez, se lee:

> Tengo un molino que muele
> azúca, canela y clabo:
> lo que mi chiquiya tiene[74].

---

[70] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 287.

[71] «*Flor de la canela:* Dícese para encarecer lo muy excelente» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario*, edic. cit., p. 690); y «*Canela fina*, expr. fig. y fam. para encarecer la valía de algo o de alguien» (*ibíd.*, p. 272).

[72] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. II, p. 298, nº 2.665.

[73] *Ibíd.*, vol. IV, p. 488, nº 8.119.

[74] A. MACHADO Y ÁLVAREZ, *Cantes*, p. 39.

O bien:

> Er que muere sin probá
> er queré d'una morena,
> se ba d'este mundo al otro
> sin sabé lo qu'es canela[75].

De igual modo, en la *Tragicomedia de don Cristóbal*, de Lorca, Rosita es «¡Clavel disciplinado!» y «¡Manojito de canela!» (*TDC*, II, 158); y según Cristobita, la niña tiene «la boca un poquitín grande, pero vaya canela en rama de cuerpo» (*ibíd.*, 116). En la «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil», del *Poema del cante jondo,* frente a la frialdad burocrática y deshumanizada, representada por la Benemérita, el gitanillo es capaz de levantar de la nada «una torre de canela» (*PCJ*, I, 228); y el mismo contraste de violencia y dulzura se encuentra desarrollado en el «Romance de la Guardia Civil española»: mientras los guardias, con las almas de charol y el capote oscurecido por manchas de tinta y cera, van imponiendo a su paso «silencios de goma oscura / y miedos de fina arena», los gitanos habitan despreocupados en una:

> Ciudad de dolor y almizcle,
> con las torres de canela.
>
> (*RG*, I, 426-427)

Y ese aroma sugestivo es el que Lorca descubre al salir de Nueva York y acercarse a Cuba, cuando:

> ...el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española («Un poeta en Nueva York», *OC*, III, 357).

Lo mismo que la canela, el azafrán ha sido utilizado desde tiempo inmemorial como producto aromático; ambos sirvieron de afrodisiacos en la Antigüedad, y en las literaturas orientales aparecen en pasajes de

---

[75] *Ibíd.*, p. 79.

claro sentido erótico: «Estimula el açafrán a luxuria», leemos en la traducción de Dioscórides hecha por Andrés Laguna [76]; también según Plinio, el azafrán «prouoca la Venus» [77]; y en el *Cantar de los cantares*, la esposa es un vergel:

> De nardos y de azafrán,
> de canela y cinamomo,
> de todos los árboles aromáticos,
> de mirra y de aloé
> y de todos los más selectos balsámicos [78].

Un valor afrodisiaco tiene el azafrán en el segundo cuadro de *Amor de don Perlimplín*, en que Belisa imagina lo picante y dulce de los besos que le ofrecerá su amante, con las siguientes palabras:

> Debe tener la piel morena y sus besos deben perfumar y escocer al mismo tiempo como el azafrán y el clavo (*ADP*, II, 481-482).

En el romance de «La monja gitana», los sueños eróticos que conmueven a la protagonista, quieren materializarse en las labores que la joven ejecuta:

> ¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
> Sobre la tela pajiza,
> ella quisiera bordar
> flores de su fantasía.
> ¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
> de lentejuelas y cintas!
> ¡Qué azafranes y qué lunas,
> en el mantel de la misa!
>
> (*RG*, I, 404)

---

[76] ANDRÉS LAGUNA, *Pedazio Dioscórides*, edic. cit., vol. I, p. 32.

[77] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural*, lib. XXI, cap. 20, edic. cit., vol. II, p. 287.

[78] *Cantar de los cantares*, 4, 14, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., p. 810.

Y en la «Burla de don Pedro a caballo», el protagonista sucumbe cuando va en busca del beso, mientras su caballo, símbolo del movimiento y la pasión, es encontrado sin vida entre azafranes (*RG*, I, 438).

El azafrán sugiere por otra parte lo dorado y luminoso, y Sebastián de Covarrubias, al glosar la etimología de su nombre, explicaba en su *Tesoro* que:

> ...el açafrán tiene color de oro y es apazible, agradable y hermoso a la vista, y por esto se ha usado y se usa dar con él color a las tocas y teñir las aguas [79].

Sin embargo, y curiosamente, por su color amarillento y sin vida, y por ser un producto típico de las tierras de secano, el azafrán se ha identificado a menudo con lo triste, lo enteco, lo enfermizo y apagado. Así, Antonio Machado, en el poema titulado «Desde mi rincón», evocaba una:

> Castilla azafranada y polvorienta,
> sin montes, de arreboles purpurinos,
> Castilla visionaria y soñolienta
> de llanuras, viñedos y molinos [80].

Pío Baroja retrata a uno de sus personajes con las siguientes palabras:

> Era chato, muy delgado, algo giboso, de aspecto enfermizo, con unos pelos azafranados en la barba y ojos de besugo [81].

Y los dos significados, lo dorado y rojizo por un lado, y del otro, lo apagado y triste, aparecen enlazados en los escritos de Lorca. Alhambra es nombre derivado del árabe *al-Hamrâ*, 'la roja', o 'la fortaleza rojiza' [82], y Federico, en un apunte titulado «Semana Santa en Granada», explica que el viajero melancólico va a la ciudad buscando la soledad «junto a

---

[79] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 36.

[80] ANTONIO MACHADO, *Campos de Castilla*, en *Obras completas*, CXLIII, edic. cit., p. 591.

[81] PÍO BAROJA, *El árbol de la ciencia*, parte II, cap. 8, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, 8 vols., vol. II, p. 489.

[82] IAN GIBSON, *En Granada*, p. 85.

la hoguera de azafranes, grises profundos y rosa de papel secante que son los muros de la Alhambra» (*IP*, III, 137). En una carta dirigida a José Bergamín desde Granada, en 1927, «Almería tiene una aspereza y un polvo azafranado de Argel» (*OC*, III, 936). Decaído y enfermizo, en el romance titulado «San Miguel»:

> el obispo de Manila,
> ciego de azafrán y pobre,
> dice misa con dos filos
> para mujeres y hombres.
>
> (*RG*, I, 411)

Y «montones de azafrán» son las viviendas del Harlem neoyorquino, un barrio en que la espontaneidad y la pasión de los negros languidecen prisioneras entre torres de ladrillo («El rey de Harlem», *PNY*, I, 459).

Arrayán o mirto

Un significado original tiene en la obra de García Lorca el conocido arrayán, o mirto, un arbusto que simboliza el amor, y que ya en el mundo antiguo estuvo dedicado a Venus[83], como recordaba Sebastián de Covarrubias, quien señaló que «esta planta, por su hermosura, su frescor y su blandura y por el suavíssimo olor de sus flores», fue consagrada a esta divinidad, entre otras razones:

> ...porque quando compareció en el juyzio con las otras diosas, Juno y Palas, iva coronada de mirto que dio mucha gracia y ayudó para vencer en la contienda de quál de las tres era más hermosa[84].

Y en Lope son frecuentes las referencias al mirto, como ornato de la diosa Venus y símbolo del amor. Así, en *El cardenal de Belén*:

---

[83] ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie*, vol. I, pp. 293-294; y J. L. MORALES Y MARÍN, *Diccionario*, p. 26.

[84] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 148.

A Venus divina
vamos a ofrecer,
no la palma ingrata
ni el casto laurel,
sino el verde mirto,
y revuelta en él
verbena amorosa,
violeta y clavel [85].

En el baile de *El galán de la Membrilla*:

Íbase el Amor
por entre unos mirtos
de la verde margen
de un arroyo limpio;
los niños con él,
tras los pajarillos
que de rama en rama
saltan fugitivos [86].

Y en *Lo que ha de ser:*

Salió la niña en cabello
a coger flores de azahar,
y ella y él aurora a un tiempo
mirando las flores van.
Siguiéndolas viene Amor,
que tras un verde arrayán
contemplando su hermosura
contempló su libertad [87].

En la obra de García Lorca, sin embargo, el mirto suele presentar tonalidades sombrías, que contrastan con su significación original. No olvidemos, en efecto, que el mirto es el popular arrayán de los patios granadinos, y su imagen, auténtico emblema de Granada, como vere-

[85] LOPE DE VEGA, *Obras*, edic. cit., vol. II, p. 24.
[86] *Ibíd.*, p. 36.
[87] *Ibíd.*, p. 49.

mos después, irá siempre recubierta por ese velo de melancolía romántica con que Lorca retrata a la ciudad[88]. Y no es el único caso: también en las *Soledades* de Machado, el mirto, acompañado por la estilizada y oscura silueta del ciprés, contribuye a agudizar la reposada tristeza de las tardes andaluzas y sus jardines callados:

> El sol es un globo de fuego,
> la luna es disco morado.
> Una blanca paloma se posa
> en el alto ciprés centenario.
> Los cuadros de mirtos parecen
> de marchito velludo empolvado.
> ¡El jardín y la tarde tranquila!...
> Suena el agua en la fuente de mármol[89].

Recordemos, en efecto, que uno de los patios de la Alhambra es el de los arrayanes, y que tres realidades, «cal, mirto y surtidor», simbolizan a la ciudad de Granada, según afirma Lorca en una carta dirigida a Melchor Fernández Almagro, en septiembre de 1924 (*OC*, III, 734). Los jardines románticos, «desiertos y umbrosos», aún visibles en Granada, son los lugares que han hecho «sufrir a ese gran poeta de la niebla que se llama Juan Ramón Jiménez», y en ellos, junto a un «bosque de cipreses», pueden admirarse «las olas verdes de los arrayanes descuidados» (*IP*, III, 93-94). Granada, explica Federico en un retrato juvenil de la ciudad, ama lo diminuto:

> ...se asusta de su gran torre fría [la de la catedral renacentista], y se mete en sus antiguos camarines, con una maceta de arrayán y un chorro de agua helada, para labrar en dura madera pequeñas flores de marfil (*ibíd.*, 133).

---

[88] Para la imagen de Granada en la obra de García Lorca, véase GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 6ª edic., 1980, pp. 49-60; EDWARD F. STANTON, *The Tragic Myth*, pp. 68-70; DAVID K. LOUGHRAM, *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, London, Tamesis Books, 1978, pp. 6-16.; IAN GIBSON, *En Granada*, pp. 17 y ss.; así como el interesante artículo de ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ, «Aljibe y surtidor, o la Granada de Federico García Lorca», *La Torre*, X, 1962, pp. 11-45.

[89] ANTONIO MACHADO, *Soledades*, en *Poesías completas*, XXIV, edic. cit., p. 445.

Y en un artículo de 1928, que sirvió como presentación de la revista *Gallo*, aparecida en Granada en ese año, el protagonista es don Alhambro, un personaje cuyo granadinismo:

> ...era tan agudo, que masticaba constantemente hojas de arrayán y veía de noche el gran fulgor histórico que Granada envía a todas las demás ciudades de la tierra («Historia de este gallo», *OC*, III, 381).

De esta forma el arrayán, planta que originariamente simbolizaba el amor, representa para Lorca lo recóndito y callado, lo olvidado y silencioso, y en los dramas y poemas ambientados en Granada, no es difícil descubrir entre sus hojas un sentimiento romántico de ideal desvanecido, o de fracaso y frustración erótica. La última escena de *Mariana Pineda,* en que el amor desmedido de la protagonista la conduce hasta la muerte, tiene lugar en el convento granadino de Santa María Egipciaca, entre «Arcos, cipreses, fuentecillas y arrayanes» (*MP*, II, 242). Doña Juana, «princesa enamorada y mal correspondida», tuvo su lecho de muerte en la ciudad de Granada, «la de la niebla azul y el arrayán romántico» («Elegía a doña Juana la loca», *LP*, I, 23). En «Arbolé arbolé», el poema de *Canciones* cuyo tema nuclear es el amor que se ausenta, según vimos [90]:

> Cuando la tarde se puso
> morada, con luz difusa,
> pasó un joven que llevaba
> rosas y mirtos de luna.
> «Vente a Granada, muchacha.»
> Y la niña no lo escucha.
>
> (*C*, I, 315)

Significativos son los primeros versos de «La monja gitana», el romance en que la joven novicia teje sueños imposibles encerrada en un convento, cuyos jardines y muros, junto a su aspecto monástico, despiertan en nuestro espíritu reminiscencias dormidas de un recinto funerario:

---

[90] Véase antes, p. 169 y n. 44.

Silencio de cal y mirto.
Malvas de las hierbas finas[91].
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.

(*RG*, I, 404)

El mirto recobra su significado originario, aunque junto a signos amenazadores, en el extraño diálogo titulado «Paseo de Buster Keaton», aparecido en la revista *Gallo* en 1928, en que la Americana pregunta al protagonista: «¿Tiene usted una espada adornada con hojas de mirto?» (*OC*, II, 279). También en *Bodas de sangre*, el arbusto es el testigo mudo de un amor que se hermana con la muerte:

Madeja, madeja,
¿qué quieres cantar?
Heridas de cera,
dolor de arrayán.
Dormir la mañana,
de noche velar.

El hilo tropieza
con el pedernal.
Los monte azules
lo dejan pasar.

Corre, corre, corre,
y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan.

(*BS*, II, 789-790)

---

[91] En el habla popular, como es sabido, las malvas se asocian tradicionalmente con los cementerios: *criar malvas, hacer malvas*, 'morirse' (CELS GOMIS, *Botánica*, p. 111; y CELESTINO BARALLAT, *Principios*, p. 70). Yeso y cal evocan los muros y tumbas del camposanto, y son símbolos corrientes para aludir a la muerte en la obra del autor, como ha señalado, entre otros, EGON HUBER (*García Lorca*, pp. 47-48). En cuanto al motivo, frecuente también en la obra de García Lorca, de la melancolía del convento y sus jardines, puede leerse la descripción del «Jardín conventual» de *Impresiones y paisajes* (*IP*, III, 91), y el poema de 1918 titulado «Romántica» (*Poesía inédita*, p. 93).

En la canción de las lavanderas de *Yerma*, la planta consagrada a Venus vuelve a ser emblema del amor triunfal:

Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brisas que me entrega
cubro con arrayán

(*Y*, II, 837)

En *Doña Rosita la soltera*, el mirto cubre el lugar en que la protagonista deja libres sus sueños de amor romántico:

Así yo, primo inocente,
en mi jardín de arrayanes
daba al aire mis afanes
y mi blancura a la fuente.

(*DRS*, II, 903)

Aunque ese mismo jardín, con el correr de los días, conocerá el declinar de todas las ilusiones, lentamente convertidas en pétalos deshojados. En la canción de las tres Manolas, del mismo drama, el arrayán, como en «Arbolé arbolé», además de evocar los paisajes granadinos, es símbolo de un amor que se ausenta o permanece en la sombra:

Granada, calle de Elvira,
donde viven las Manolas,
las que se van a la Alhambra,
las tres y las cuatro solas.
.....
¿Qué galanes las esperan?
¿Bajo qué mirto reposan?
Nadie va con ellas, nadie;
dos garzas y una paloma.
Pero en el mundo hay galanes
que se tapan con las hojas.

(*DRS*, II, 899)

Y el arrayán, en fin, simboliza el amor desvanecido en la «Gacela del amor con cien años», de *Diván del Tamarit*, en que los cuatro galanes que rondan la calle van desapareciendo, hasta que al final:

Por los arrayanes
se pasea nadie
(*DT*, I, 584)

Junco

Una hierba típicamente lorquiana, y de significación generalmente unívoca, es el junco. Su aparición indica, en primer lugar, la proximidad del agua y la frescura del río, y, con ellas, la presencia de la vegetación y de la vida: «De los juncos sale el agua, / de los álamos el viento», dice una canción popular recogida por Fernán Caballero[92]; y la asociación de la humedad, los juncos y la vida en general, será un motivo constante en la obra de García Lorca. Ya en el «Prólogo» de un texto inédito de juventud, compuesto en 1917, titulado «Fray Antonio (Poema raro)»:

> El río se perdía con sus temblores espasmódicos entre los juncos y las zarzamoras. Estaban quietos los álamos centenarios mirándose religiosamente en las aguas cristalinas[93].

En Granada, junto al Dauro:

> Los juncos, las cañas y las hierbas olorosas están inclinadas hacia el agua para besar al sol cuando se mira en ella (*IP*, III, 76).

En el prólogo de las «Meditaciones y alegorías del agua», de *Suites*:

> Bajo los mimbres picudos, junto a la lengua del agua, yo siento cómo toda la tarde abierta hunde mansamente con su peso la verde lámina del remanso, cómo las ráfagas de silencio ponen frío el asombrado cristal de mis ojos.

---

92 FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 138.
93 FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita*, p. 313.

> Los primeros días me turbó el espléndido espectáculo de los reflejos, las alamedas caídas que se ponen salomónicas al menor suspiro del agua, los zarzales y los juncos que se rizan como una tela de monja (*S*, I, 881).

Unos versos de la «Corona poética» dedicada a Rosa García Ascot hacia 1923, con motivo de su cumpleaños, dicen:

> En la espalda del río,
> largos ritmos, negras hojas.
> (Y entre los juncos, la rosa)
>
> (*OC*, I, 1030)

En el poema de *Canciones* titulado «De otro modo», debemos imaginar que el protagonista contempla con extrañeza su figura sobre las aguas del río, cuando exclama:

> Entre los juncos y la baja tarde,
> ¡qué raro que me llame Federico!
>
> (*C*, I, 381)

En el romance de «San Rafael», ambientado a orillas del Guadalquivir:

> Coches cerrados llegaban
> a las orillas de juncos
> donde las ondas alisan
> romano torso desnudo.
>
> (*RG*, I, 412)

Y la ciudad de Córdoba, reflejada sobre el río en este mismo poema, es a un tiempo:

> Blanda Córdoba de juncos.
> Córdoba de arquitectura.
>
> (*Ibíd.*, 413)

En la «Soledad» dedicada a Fray Luis de León, y publicada en la revista *Carmen* de Santander en marzo de 1928, cuando el cisne canta sobre las aguas:

Húmeda voz sin frío
fluye de su garganta,
y por los juncos rueda y se levanta.
(*OC*, I, 959)

El agua, en fin, aparece con frecuencia en la obra de García Lorca como símbolo de la imaginación[94], a menudo acompañada por los juncos, y así, en el momento en que el artista se sumerge en el misterioso mundo de la inspiración poética, explicaba el autor en una conferencia pronunciada en 1926, «Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos» («La imagen poética de don Luis de Góngora», *OC*, III, 236). A propósito de las «Canciones de cuna españolas», Federico apunta que el autor, para buscar la frescura de lo infantil y epontáneo, ha querido «bajar a la ribera de los juncos» (*OC*, III, 282). El Poeta del *Retablillo de don Cristóbal*, al iniciarse la representación:

> Quiero que haya un silencio tan profundo que oigamos el glú-glú de los manantiales [...]; y si un corazón late con fuerza, nos parezca una mano apartando los juncos de la orilla (*RDC*, II, 675).

Y en el «Diálogo del poeta y don Cristóbal», previo a una representación de los *Títeres de cachiporra* llevada a cabo en Buenos Aires, en 1934:

> Yo he trabajado siempre entre los juncos del agua, en las noches del estío andaluz, rodeado de muchachas simples, prontas al rubor, y de muchachos pastores, que tienen las barbas pinchosas como las hojas de la encina (*OC*, III, 455).

El junco, por su delgadez y su frescor, también representa la delicadeza y la ternura, y aparece con frecuencia en el folklore para aludir a la esbeltez y la finura del talle, y como símbolo de la juventud y la belleza:

Delgadita de cintura

---

[94] Véase JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Por un anfibio sendero...»*, pp. 77-79.

Como junco de la mar,
Lo que es tocante a hermosura
Bien te puedes alabar.

Se lee en una de las canciones recogidas por F. Rodríguez Marín [95], y en otra del mismo libro:

Parece tu cuerpo un junco,
Tu cabeza una naranja,
Tu pecho un jardín de flores
Donde descansa mi alma [96].

En el romance del duque de Lucena, de *Mariana Pineda*:

Adiós, niña bonita,
espigada y juncal,
me voy para Sevilla,
donde soy capitán.
(*MP*, II, 206)

El protagonista de *La zapatera prodigiosa*, es «más juncal y torerillo que todos los hombres del mundo» (*ZP*, II, 454). En «Primer aniversario», de *Canciones*:

Carne tuya me parece,
rojo lirio, junco fresco.
Morena de luna llena.
¿Qué quieres de mi deseo?
(*C*, I, 344)

San Gabriel aparece, en el romance dedicado a su figura, como:

Un bello niño de junco,
anchos hombros, fino talle.
(*RG*, I, 414)

---

[95] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. II, p. 53, nº 1.358.
[96] *Ibíd.*, p. 55, nº 1.372.

Y en la canción de la romería de *Yerma:*

> Como junco se curva.
> Y como flor se cansa.
> .....
> ¡Ay, cómo se cimbrea la casada!
> (*Y*, II, 872-873)

Además, el junco es una especie vegetal rodeada de evidentes connotaciones eróticas, no sólo por su relación con la humedad y las aguas [97], sino también porque los juncos, junto a la orilla del río, forman el escondido remanso en que los amantes ocultan su relación, y, con su sola presencia, evocan el excitante recuerdo y los rumores de la aventura amorosa; y también porque su aspecto, fresco y punzante a la vez, conjuga de una manera muy gráfica lo atractivo y peligroso del amor, como puede comprobarse de manera repetida en los escritos de Lorca [98]. Ya en un poema compuesto hacia 1919, el demonio, y con él la tentación y el pecado, se ofrecen con este aspecto:

> Esta tarde en el río (verde pensamiento)
> He visto al diablo.
> Estaba entre los juncos temblorosos,
> Muy vestido de blanco,
> Mirando las choperas tenebrosas
> Con un aire de efebo legendario [99].

En *Romancero gitano*, la pareja adúltera camina lejos del pueblo para esconder su pasión junto a la orilla del río, detrás de una barrera de peligros y amenazas [100], y allí, explica el protagonista:

> Pasadas las zarzamoras,
> los juncos y los espinos,

---

[97] Para el simbolismo de las aguas y su relación con la sexualidad, véase JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Por un anfibio sendero...»*, pp. 81-91.

[98] EGON HUBER, *García Lorca*, pp. 98-99.

[99] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 533.

[100] También en su lectura de *Romancero gitano*, Federico recordó «la noche marchosa y ardiente de *La casada infiel*, noche de vega alta y junco en penumbra» (*OC*, III, 343).

bajo una mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.

(«La casada infiel», *RG*, I, 406)

En *Amor de don Perlimplín*, Belisa canta, soñando con el amor:

Entre mis muslos cerrados,
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos,
amor.

(*ADP*, II, 461-462)

La Mecanógrafa de *Así que pasen cinco años*, dirigiéndose al Joven, le reprocha:

¿Cómo, si me abrazas, di,
no nacen juncos y lirios,
y no destiñen tus brazos
el color de mi vestido?

(*APCA*, II, 573)

Aunque los deseos, como ya sabemos, quedarán frustrados, y el vestido de la Novia, yerto sobre el maniquí:

Se lo pondrá el aire oscuro
jugando al alba en su gruta,
ligas de raso los juncos,
medias de seda la luna.

(*Ibíd.*, 552-553)

En *El público*, junco y agua son testigos de una pasión que, por lo terrible, es difícil de ocultar; y así:

> ...detrás de los juncos [explica el Hombre 1.º], a la orilla fresca de los remansos, hemos encontrado la huella del hombre que hace horrible la libertad de los desnudos (*EP*, II, 622).

Y en el mismo drama, el Director, para lograr el amor del Hombre 1:

> Me convertiría en una píldora de anís, una píldora donde estarían exprimidos los juncos de todos los ríos y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas (*EP*, II, 625-626).

La Novia de *Bodas*, dirigiéndose a la Madre tras el desenlace, exclama:

> Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (*BS*, II, 796).

Y Adela, en *La casa de Bernarda Alba*[101]:

> La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla (*CBA*, II, 1.061).

En la Gacela IX de *Diván del Tamarit*, junco y nieve mitigan el ardor y las heridas de la pasión amorosa:

> Con todo el yeso
> de los malos campos,
> eras junco de amor, jazmín mojado.
> («Gacela del maravilloso», *DT*, I, 582)

En la «Casida de la mujer tendida», en cambio, la figura femenina, limpia de todo deseo, es:

> tierra sin un junco, forma pura
> cerrada al porvenir: confín de plata.
> (*DT*, I, 592)

---

[101] FRANCISCO YNDURÁIN, «*La casa de Bernarda Alba:* ensayo de interpretación», en RICARDO DOMÉNECH (ed.), «*La casa de Bernarda Alba*» *y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 123-145, y p. 133 para el fragmento comentado.

Y en la «Gacela de la terrible presencia», el junco simboliza la aparición del amor, sugestiva y peligrosa:

> Resisto un ocaso de verde veneno
> y los arcos rotos donde sufre el tiempo.
>
> Pero no ilumines tu limpio desnudo
> como un negro cactus abierto en los juncos.
>
> Déjame en un ansia de oscuros planetas,
> pero no me enseñes tu cintura fresca.
>
> (*DT*, I, 574)

En fin, junto a los textos citados, hay otros en que los juncos, debido a su fragilidad y a su contacto permanente con la oscuridad del agua, en cuyos abismos suele ocultarse la muerte, aparecen recubiertos de resonancias nefastas. Algo terrible y premonitorio descubrimos, por ejemplo, en el «Poema de la siguiriya», en cuyos versos, la copla es «una bandada / de pájaros cautivos» que agita «sus larguísimas / colas en lo sombrío», mientras:

> Tiemblan junco y penumbra
> a la orilla del río.
>
> («Paisaje», *PCJ*, I, 157)

La muerte del protagonista de «Romance del emplazado»:

> Será de noche, en lo oscuro,
> por los montes imantados,
> donde los bueyes del agua
> beben los juncos soñando.
>
> (*RG*, I, 424)

En el poema titulado «Segundo aniversario», perteneciente al ciclo de *Canciones,* cada dístico sugiere un final o una amenaza:

> El alba nos trae un olor
> de verdes lunas flotantes.
>
> Finas agujas de escarcha
> se clavan sobre mis sienes.

En los juncos la culebra
sueña un arco iris rojo.
Y yo vestido de luz
¡viendo morir al silencio!

(*OC*, I, 1.032)

Los juncos son símbolos de una muerte dulce, parecida al sueño, en la escena del niño y el gato muertos de *Así que pasen cinco años:*

Yo no quiero que me entierren.
Agremanes y vidrios adornan mi caja;
pero es mejor que me duerma
entre los juncos del agua.

(*APCA*, II, 518-519)

El tiempo corre implacable, explica el Viejo en el mismo drama, y a su paso, según vimos en el capítulo II, «Se apagan los ojos y una hoz muy afilada siega los juncos de las orillas» (*ibíd.*, 528). Y en *Bodas de sangre,* la luna recita, mientras busca a los amantes:

Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.

(*BS*, II, 777)

Hiedra

Planta consagrada a Dionisos, que a menudo aparece coronado con sus hojas, la hiedra ha simbolizado las energías vitales y la sexualidad, tanto por su extraordinario desarrollo y su adherencia, como por sus múltiples extremidades, su frescura perenne y su verdor [102]. De la planta se ha dicho que es el símbolo de la amistad [103], y Garcilaso recurre a

---

[102] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, p. 564; y J. L. MORALES Y MARÍN, *Diccionario*, p. 123.

[103] FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, pp. 131-132.

su imagen en la Egloga I, cuando Salicio, al recordar el despego de Galatea, canta:

> No hay corazón que baste,
> aunque fuese de piedra,
> viendo mi amada hiedra
> de mi arrancada, en otro muro asida,
> y mi parra en otro olmo entretejida [104].

Motivo que repite Lope en el acto segundo de *Peribáñez,* cuando el Comendador se queja:

> Cuentan de un rey que a un árbol adoraba,
> y que un mancebo a un árbol asistía,
> a quien, sin dividirse noche y día,
> sus amores y quejas le contaba,
> pero el que un tronco y una piedra amaba
> más esperanza de su bien tenía,
> pues en fin acercársele podía,
> y a hurto de la gente le abrazaba.
> ¡Mísero yo, que adoro en otro muro
> colgada, aquella ingrata y verde hiedra,
> cuya dureza enternecer procuro!
> Tal es el fin que mi esperanza medra;
> mas, pues que de morir estoy seguro,
> ¡plega al amor que te convierta en piedra! [105]

Ya en una poesía juvenil de Lorca, titulada «La balada de Caperucita», cuando la niña está perdida en el bosque: «"Ven pronto a nuestros brazos y danos tu mirada", / Gritan las yedras» [106]. El poder envolvente de la planta, lleva al autor a incluir la siguiente descripción de los jardines en sus *Impresiones y paisajes*:

> Son muy vagos los recuerdos de los jardines... Al pasar por sus umbrías la melancolía nos invade... Todas las melancolías tienen

---

[104] GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías*, edic. cit., p. 124.
[105] LOPE DE VEGA, *Obras*, edic. cit., vol. I, p. 774.
[106] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 484.

> esencia de jardín... La hora del crepúsculo hace palpitar a los jardines con temblores de matices tenues que tienen toda la gama del color triste... Tras las mañanas obscuras de la yedra, revive el espíritu de la mujer que nos persigue (*IP*, III, 89).

En el «Apunte para una oda», compuesto en 1924, sintiéndose enamorada de la soledad:

> Mi alma, como una yedra de luz y verde escarcha,
> por el muro del día sube lenta a buscarte.
>
> (*OC*, I, 970)

Hiedra y sábana, otro símbolo del amor y el sexo muy común en Lorca [107], representan la turbadora atracción que el protagonista siente hacia su hermana, en el romance de «Thamar y Amnón»:

> Amnón gime por la tela
> fresquísima de la cama.
> Yedra del escalofrío
> cubre su carne quemada.
>
> (*R*G, I, 440)

Los dos símbolos vuelven a encontrarse unidos, con la misma significación, en un soneto de 1930, especie de testamento lírico en que el poeta recuerda cómo:

> ...la yedra y el frescor del hilo
> fue la norma del cuerpo que yo dejo.
>
> (*OC*, I, 932)

En «Amantes asesinados por una perdiz», poema en prosa publicado al año siguiente, los protagonistas:

---

[107] Freud ya señaló el significado sexual femenino de las ropas y las sábanas en el simbolismo onírico (SIGMUND FREUD, *Introducción*, p. 169); y en Lorca, en efecto, la ropa blanca y el hilo, que evocan el ajuar, la intimidad del encuentro amoroso, y en ocasiones la noche nupcial, tienen una significación erótica muy característica, como indicó J. ALBERICH («El erotismo», p. 25).

> Muchas veces tenían que apartar a los perros que gemían por las yedras blanquísimas del lecho. Pero ellos se amaban (*OC*, III, 162).

Y en la «Soledad insegura», dedicada a Góngora en su tercer centenario (*OC*, III, 908), el poeta evoca a Filomela, la joven griega violada, enmudecida y convertida en ruiseñor, y asociada aquí a la hiedra, símbolo de la vida y de la permanencia:

> En lado opuesto, Filomela canta,
> humedades de yedras y jacintos,
> con una queja en vilo de Sur loco.

Y sin embargo la hiedra, a pesar de su verdor, crece entre las ruinas en parajes desolados, lo anega y aniquila todo bajo sus tupidas ramas, trepa por los edificios arruinando las paredes, y cuando se enrosca a un árbol, llega a unirse de tal forma a las raíces y al tronco, que lo corrompe y lo mata, por lo que en el mundo clásico llegó a ser el emblema de la ingratitud [108]. Ya Plinio observaba que la hiedra «es enemiga de los árboles, y de todas las plantas, y rompe los sepulcros y los muros» [109].

> Por eso [explicaba Teofrasto, en el libro III de su *Historia de las plantas*], es malo plantarla cerca de cualquier especie de árbol. Pues los mata y esquilma quitándoles el sustento. Pues esta hiedra más que ninguna otra crece vigorosamente, adquiere la apariencia de árbol y se convierte por sí misma en hiedra arbórea [110].

El doctor Andrés Laguna, en su traducción de Dioscórides:

> Ésta se abraça de tal suerte a los vezinos árboles, que los ahoga demasiadamente apretándolos, o soruiéndoles todo el humor substan-

---

[108] CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, pp. 257-259; y J. L. MORALES Y MARÍN, *Diccionario*, p. 187.

[109] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural*, lib. XVI, cap. 34, edic. cit., vol. II, p. 102.

[110] TEOFRASTO, *Historia de las plantas*, introducción, traducción y notas de José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, BCG, 1988, p. 213.

> tial. [...] Son todas las especies de yedra ordinariamente muy ambiciosas, porque siempre procuran subir en alto, trepando por las paredes, y abraçándose a ellas con sus sarmientos, de los quales en cada parte suelen hazer raýzes, y ansí son ruyna de todos los edificios [111].

En los *Emblemas morales* de Covarrubias:

> La yedra es sýmbolo de la ramera, por quanto al que coje entre sus braços, al parecer amorosos, no le suelta hasta que le ha consumido honra, hazienda, salud y vida [...]. No tiene menos fuerça si se arrima al muro, porque le va penetrando entre piedra y piedra hasta que le derriba [...] Muéstranos su hoja verde, que es la edad florida, y la hermosura, pero el reuerso della es amarillo, color mortal, y su gusto amargo [112].

El mismo autor apunta en su *Tesoro*:

> La sombra de la yedra es dañosa a los hombres y deleitable a las serpientes. El efecto que haze la yedra en los árboles que va prendiendo es que, después de aver subido al árbol con su ayuda, en pago le viene a secar [113].

Y en las *Empresas morales* de don Juan de Borja, bajo el lema *Ingratitudine pereo*, se muestra una hiedra:

> Porque assí como el árbol se puede bien quexar de la yedra, que haviéndola sustenido, y hecho crecer, le ha sido causa de secarse; de la misma manera se podrá quexar el que ha sido mal agradecido el bien que uviere hecho [114].

Aunque el precedente directo de tal imagen en los escritos de Lorca, lo hallamos en el interés de los poetas del Barroco y el Romanticismo

---

[111] ANDRÉS LAGUNA, *Pedazio Dioscórides*, edic. cit., vol. I, p. 256.

[112] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, y edic. facsímil a cargo de Carmen Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978, fol. 37 v.

[113] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 727.

[114] JUAN DE BORJA, *Empresas morales*, Bruselas, 1680, y edic. facsímil a cargo de Carmen Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981, p. 158.

por las ruinas, y por las hierbas que nacen en libertad entre los arcos y muros [115]:

> ...y sus desnudas piedras
> visten piadosas yedras:
> que a rüinas y a estragos,
> sabe el tiempo hacer verdes halagos.

Escribe don Luis de Góngora en su *Soledad primera* [116]. En «La cruz del diablo», de Bécquer:

> El tiempo pasó; comenzaron los zarzales a rastrear por los desiertos patios, la hiedra a enredarse en los oscuros machones y las campanillas azules a mecerse colgadas de las mismas almenas [117].

Sobre el escenario de «El rayo de luna», leyenda del mismo autor:

> ..aún se veían, como en parte se ven hoy, cubiertos de hiedra y campanillas blancas, los macizos arcos de su claustro, las prolongadas galerías ojivales de sus patios de armas, en las que suspiraba el viento con un gemido, agitando las altas hierbas [118].

Y todavía Juan Ramón Jiménez, en su «Balada del castillo de la infancia»:

> Castillo viejo, tú tenías una
> torre caída, verde por la hiedra...
> La ceniza de plata de la luna
> fundía la verdura con la piedra[119].

---

[115] Véase BRUCE W. WARDROPPER, «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *RHM*, XXXV, 1969, pp. 295-305; JOSÉ MARÍA FERRI COLL, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995; y GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 4ª edic., 1972, pp. 70-80.

[116] LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, edic. cit., p. 45.

[117] GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, «La cruz del diablo», en *Obras completas*, edic. cit., p. 102.

[118] *Ibíd.*, p. 163.

[119] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Baladas de primavera* [1907], en *Primeros libros*, edic. cit., p. 778.

En la obra de García Lorca, la hiedra, siguiendo esa tradición, se enrosca a los muros, los capiteles y los arcos derruidos [120], y con su presencia evoca el paso del tiempo, la ruina y la aniquilación, tal como sucede en las páginas de *Impresiones y paisajes* y en otros textos tempranos. Así, en el patio de la Cartuja de Burgos:

> Hay rosales mustios y madreselvas cubriendo románticamente los muros. Hay mimbres de las que lloran sus ramas elegantísimas y funerales [...]. En el fondo y junto al cementerio hay un triunfo de yedras (*IP*, III, 28).

En San Pedro de Cardeña:

> Todo el monasterio, al que ya aman las hiedras y las golondrinas, enseña sus ojos vacíos, de una tristeza desconsoladora, y, desmoronándose lentamente, deja que las hiedras lo cubran (*ibíd.*, 30).

Cerca de Silos:

> ...hiere nuestra emoción un torreón guerrero de piedra gris, solo, a la salida de un pueblecito, con traza de romance de amores, un poco desvencijado por el peso dulce de un manto soberbio de yedras (*ibíd.*, 34).

En el jardín muerto:

> Las plantas se abren unas con otras, la yedra cubre a las viejas columnas que aún se tienen en pie, el agua que rebosa de la fuente lame el suelo de piedra que hay a su alrededor y después se entrega a la tierra, que se la bebe con asco... (*ibíd.*, 97).

Y en un poema de 1917, titulado «Elogio de las cigüeñas blancas», las aves son:

---

[120] Los arcos, especialmente los arcos vacíos o rotos, son para Lorca el tránsito hacia la muerte, la ruina y el acabamiento, o nos recuerdan el ambiente fúnebre de capillas, conventos y cementerios, como han señalado RAFAEL MARTÍNEZ NADAL (*El Público*, pp. 101-105), y EGON HUBER (*García Lorca*, pp. 149-150).

> Inmaculados pájaros que encierran un enigma,
> Veletas de las ruinas plenas de sol y yedra [121].

La hiedra, además de crecer entre las ruinas, es una planta típica de los cementerios, que:

> ...cubriendo las losas de las tumbas, trepando por los enverjados, abrazándose a las rocas contiguas, extiende el imperio del color verde y denota perfectamente el estrecho abrazo que la vida y la muerte se dan en el recinto de la Necrópolis [122].

Y en Lorca no son raros los pasajes en que esas hiedras que nacen en ambientes melancólicos, edificios derruidos o escenarios fúnebres, nos contagian su tristeza, o recuerdan con su verdor multiplicado y oscuro la presencia de la muerte. Así, en la «Invocación al laurel», de *Libro de poemas:*

> Aprendí secretos de melancolía,
> dichos por cipreses, ortigas y yedras.
> (*LP*, I, 135)

En *El maleficio de la mariposa*, las acotaciones describen un ambiente triste, que parece presagiar el desenlace:

> En el fondo de la escena hay una gran cascada de hiedras, y todo el suelo estará plantado de margaritas gigantescas [...]. Todas las plantas están pintadas con luz suave del crepúsculo maduro.

Leemos al comienzo del segundo acto (*MM*, II, 39); y a continuación:

> Vanse las dos [curianas] por la derecha, penetrando entre las hiedras donde tienen las cuevas. Es ya la noche cerrada, y cae el primer rayo de luna sobre el bosque de margaritas. El agua del manantial tiembla con una ternura lejana (*ibíd.*, 42).

---

[121] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 45.
[122] CELESTINO BARALLAT, *Principios*, p. 18.

Un ambiente parecido es el que hallamos en el cuadro tercero de *El público*, cuando:

> El muro se abre y aparece el sepulcro de JULIETA en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras. Luna. JULIETA está tendida en el sepulcro (*EP*, II, 627).

Y en la misma escena, el Caballo negro, como nuncio de la muerte, explica dirigiéndose a la joven:

> Te he puesto sábanas de hilo. Ahora empezará a caer una lluvia fina coronada de yedras que mojará los cielos y las paredes (*ibíd.*, 634).

La hiedra, como el arrayán, también evoca la melancolía de Granada, con sus muros azafranados y blancos, y sus cármenes callados, y en la obra juvenil de Lorca cubre los ambientes de frustración y tristeza. Ya en una poesía inédita, compuesta en 1918, y dedicada a los ríos de Granada, el Dauro es:

> Río de tristezas antiguas y moras,
> Río de romance, de torre y de yedra,
> Río de la luna en noche de nubes,
> Río que conoce la voz de la piedra [123].

Otra composición de este periodo, titulada «Granada. Elegía humilde», presenta así a la ciudad:

> Tu elegía, Granada, la dicen las estrellas
> que horadan desde el cielo tu negro corazón.
> La dice el horizonte perdido de tu vega,
> la repite solemne la yedra que se entrega
> a la muda caricia del viejo torreón.
> .....
> Tú, ciudad del ensueño y de la luna llena,
> que albergaste pasiones gigantescas de amor,

[123] FEDERICO GARCÍA LORCA, «El Dauro y el Genil», en *Poesía inédita*, p. 307.

hoy ya muerta, reposas sobre rojas colinas
teniendo entre las yedras añosas de tus ruinas
el acento doliente del dulce ruiseñor.

(*OC*, I, 1.000-1.001)

En *Libro de poemas*, doña Juana tuvo su lecho de muerte en la ciudad de Granada:

la de la yedra muerta sobre los muros rojos,
la de la niebla azul y el arrayán romántico.

(«Elegía a doña Juana la loca», *LP*, I, 23)

Y años más tarde, en la composición de *Diván del Tamarit* titulada «Gacela del amor que no se deja ver»:

Granada es una luna
ahogada entre las yedras.

(*DT*, I, 576)

La hiedra, en fin, trepa por los muros, pone obstáculos a nuestra mirada, tapa y ahoga la realidad, y teje en torno a las cosas un espeso velo que nos desorienta:

Navegante, no sigas
Por el mal de tu noche.
Que la yedra ha cegado
Mi fuente pasional.
¡Que se cortan las rosas!
¡Que no siento las voces
Del amor!

Leemos en un poema de 1917 titulado «Canciones verdaderas» [124]. En «Reflexión», de *Suites*:

La pregunta es la yedra
que nos cubre y despista.

[124] *Ibíd.*, pp. 35-36.

Gira ante nuestros ojos
prismas y encrucijadas.

La respuesta es la misma
pregunta disfrazada.
Va como manantial
y vuelve como espejo.

(*S*, I, 903)

Y en la «Oda a Salvador Dalí», aludiendo al afán de claridad, rigor intelectual y pulcritud de los jóvenes artistas, Federico escribe:

Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un iceberg de mármol
enfría las ventanas y disipa las yedras.

(*OC*, I, 953)

Ortiga y cicuta

La ortiga es símbolo de la crueldad [125], y en la tradición folklórica significa desamor y antipatía. Costanza, la ilustre fregona cervantina, es:

> ...dura como un mármol, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año [126].

Y en la noche de San Juan, escribe Gerald Brenan recordando ciertas costumbres de Yegen:

---

[125] JOSÉ ANTONIO DE FRANCISCO, *También las flores hablan*, Madrid, Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1848, p. 77; CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, p. 89; FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, p. 156; y JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.136.

[126] MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, en *Obras completas*, edic. cit., vol. II, p. 181.

> ...los jóvenes decoraban las casas de sus chicas con ramas, flores y ramos de cerezas, pero si habían reñido ponían ortigas y cardos [127].

La cicuta, por su parte, tristemente célebre por ser la hierba con que los atenienses envenenaron a Sócrates, significa muerte, como es lógico [128], y ambas plantas, unidas a la hiedra, crecen espontáneamente en sitios abandonados, al lado de otras especies silvestres y venenosas, invaden los cementerios alimentándose de la carne corrompida [129], y subrayan con su presencia malsana la sensación de ruina y exterminio propia de tales parajes. Así Bécquer, al evocar el convento de los templarios en que sucede la historia de «El rayo de luna», escribe:

> Las plantas trepadoras subían encaramándose por los añosos troncos de los árboles; y las sombrías calles de álamos, cuyas copas se tocaban y se confundían entre sí, se habían cubierto de césped; los cardos silvestres y las ortigas brotaban en medio de los enarenados caminos, y en los trozos de fábrica próximos a desplomarse, el jaramago, flotando al viento como el penacho de una cimera, y las campanillas blancas y azules balanceándose como en un columpio sobre sus largos y flexibles tallos, pregonaban la victoria de la destrucción y la ruina [130].

En una de las *Cartas desde mi celda*:

> ..en más de una aldea he visto un cementerio chico, abandonado, pobre, cubierto de ortigas y cardos silvestres, y me ha causado una impresión melancólica [131].

Y en Lorca, ya desde sus escritos más tempranos, las hierbas, y especialmente las ortigas y cicutas, son un símbolo constante de las heridas del tiempo, la ruina, la muerte y la destrucción. En San Pedro de Cardeña, por ejemplo:

---

[127] GERALD BRENAN, *Al sur*, p. 57. La misma costumbre, esta vez en tierras de Cantabria, aparece atestiguada por JULIO CARO BAROJA, *La estación*, p. 194.

[128] JOSÉ ANTONIO DE FRANCISCO, *También las flores*, p. 65; FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, p. 148.

[129] Véase antes, pp. 128 y ss.

[130] GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Obras completas*, edic. cit., p. 163.

[131] *Ibíd.*, p. 529.

> En el gran compás del monasterio se levantan grandes piedras como tumbas, cercadas de ortigas y flores moradas.[...] Lo demás, todo ruinas, con hilos de plata de las babosas, ortigas, rudas, enredaderas; y mil hojas entre las piedras caídas... y cubierto con una larga y silenciosa pátina de humedad... (*IP*, III, 30 y 32).

En Baeza:

> Las hierbas son dueñas de los caminos y se esparcen por toda la ciudad tapando las calles, orlando las casas y borrando la huella de los que pasan [...]. Los patios de las casas están llenos de tulipanes, de bojes, de espuelas de caballero, de lirios de agua, de ortigas y de musgo... Huele a manzanilla, a mastranzo, a heno, a rosas, a piedra machacada, a agua, a cielo... Aun en las cosas más cuidadas está clavado el sello trágico del abandono (*ibíd.*, 65-66).

Los huertos de las iglesias ruinosas:

> Casi siempre son cementerios antiguos cubiertos de hierba, en los cuales algún ama de cura plantó rosales y enredaderas [...]. Nadie los cuida, y si los cuidara, la maldición antigua los llenaría de ortigas, de cicuta, de hongos y de otras plantas venenosas. Todos ellos son grandes, con las paredes de piedras obscuras por las que trepan rosales de té, madreselvas y enredaderas de yedra... Tienen bancos de capiteles medio enterrados y sombrajes de arcos cubiertos de espigas y amapolas. [...] En muchos, las yedras y los rosales se asoman ansiosos por las tapias y caen después dulcemente... Entre las piedras se abrazan los beleños, las rudas, las adormideras, los lirios, las espigas del diablo... (*ibíd.*, 92-93).

Y en la sección titulada «Ruinas», el viajero:

> Contempla las antiguas visiones de fortalezas deshechas y siente un cansancio abrumador. Sobre los arcos rotos, en las puertas que entran a recintos alfombrados con ortigas y capiteles yacentes, en las altas paredes solitarias, la esencia de mil colores tristes se esparció entre los mantos reales de las yedras (*ibíd.* 101).

En la «Invocación al laurel», de *Libro de poemas*, el hablante, según vimos, aprendió «secretos de melancolía, / dichos por cipreses, ortigas

y yedras» («Invocación al laurel», *LP*, I, 135); y en la composición titulada «Los encuentros de un caracol aventurero», el protagonista:

Echó a andar e internóse
en un bosque de yedras
y de ortigas. En medio
había dos ranas viejas
que tomaban el sol,
aburridas y enfermas.
.....

Ante el bosque sombrío
el caracol se aterra.

(*LP*, I, 10)

En el mismo libro, el poeta se dirige al chopo muerto, y exclama:

Tendrás por verdes canas
las ortigas,
y un día la corriente
sonriente
llevará tu corteza
con tristeza.

(«Chopo muerto», *LP*, I, 109)

Y en una poesía juvenil titulada «Hermano envejecido», dolor, tentación y muerte lo van invadiendo todo, y el hablante se pregunta:

¿Qué haré con esta carne
Tapizada de ortigas y de yedras?
Al último rincón tranquilo y casto
Han de llegar las hierbas [132].

Por el contrario, en uno de los poemas del ciclo de *Canciones,* inédito en su momento, la mala hierba tiene un significado más acorde con la tradición folklórica, relacionado con el desamor y la traición:

---

[132] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 536.

En tus ojos la serpiente
y en tu boca la manzana [133].

Anuncia el protagonista en los primeros versos, y a continuación se queja:

Verdes cicutas me dejan
tus caricias sobre el alma.
.....

¡Tus labios crueles y fríos
sobre mi costado sangran! [134]

Las últimas líneas del «Diálogo del Amargo» encierran presagios lúgubres, insinuados en las hierbas venenosas que lentamente invaden el escenario:

> El JINETE ayuda al Amargo. Los dos emprenden el camino de Granada. La sierra del fondo se cubre de cicutas y de ortigas (*PCJ*, I, 240).

Y el mismo personaje vuelve a cruzar, misteriosa víctima de augurios ineluctables, por los versos de *Romancero gitano*, cuando una voz le previene:

Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos.
.....
Pide luces y campanas.
Aprende a cruzar las manos,
y gusta los aires fríos
de metales y peñascos.
Porque dentro de dos meses
yacerás amortajado.

(*RG*, I, 424)

---

[133] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Pregón», en *Canciones*, edic. cit., p. 311.
[134] *Ibíd.*, p. 312.

En la «Oda a Walt Whitman», de *Poeta en Nueva York,* el hablante clama contra los maricas, que, «abiertos en las plazas con fiebre de abanico / o emboscados en yertos paisajes de cicuta», reparten «amargo veneno» entre los muchachos (*PNY,* I, 531); aunque también la ciudad ha de conocer su Apocalipsis, cuando las plantas y animales venenosos se extiendan sobre las ruinas de esta falsa civilización de la moneda y el número [135]:

> Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
> que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
> que ya la Bolsa será pirámide de musgo,
> que ya vendrán lianas después de los fusiles
> y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
> ¡Ay, Wall Street!
>
> («Danza de la muerte», *PNY*, I, 471)

Y dirigiéndose a los negros de Harlem, sojuzgados por máquinas y ruedas:

> Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
> a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas.
>
> («El rey de Harlem», *PNY*, I, 463)

En fin, en *Diván del Tamarit*, según vimos [136], el poeta quiere salvar el recuerdo del amor, antes que la muerte lo consuma y aniquile todo:

> Por el arco del encuentro
> la cicuta está creciendo.
>
> Pero deja tu recuerdo,
> déjalo solo en mi pecho.
>
> («Gacela del recuerdo
> de amor», *DT*, I, 580)

---

[135] Véase PIERO MENARINI, *«Poeta en Nueva York» di Federico García Lorca. Lettura critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 92 y ss.; y, del mismo autor, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», en VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *El Surrealismo*, pp. 254-270, y especialmente pp. 267-268.

[136] Véase antes, p. 133.

Y en el soneto titulado «Llagas de amor», la mala hierba simboliza la pasión que envenena el alma, y las verdades amargas que con ella se descubren:

> Y aunque busco la cumbre de prudencia,
> me da tu corazón valle tendido
> con cicuta y pasión de amarga ciencia.
>
> (*OC*, I, 941)

Y a la misma ciencia venenosa alude Lorca en su «Elegía a María Blanchard», redactada en 1932, y en la cual explica cómo:

> ...toda la gran poesía lunar de Juan Ramón está llena de esas mujeres que se asoman como locas a los balcones y dan a los muchachos que se acercan a ellas una bebida amarguísima de tuétano de cicuta (*OC*, III, 301-302).

Adelfa

Un significado unívoco, enraizado en la tradición folklórica, tiene en la obra de Lorca la popular y venenosa adelfa, una planta de aspecto alegre y vistoso, pero de sabor desagradable y de mortales efectos, que tradicionalmente se ha asociado con la amargura, los amores mal pagados y la muerte [137]:

> La adelfa es la planta más sorprendente del Mediterráneo meridional [explicaba Gerald Brenan]. Se la encuentra junto a todas las corrientes de agua, en las *ramblas* secas y en los *barrancos*. En este marco sus corimbos de flores de color rojo parecen grotescas y siniestras. Las adelfas solemnizan aquellos cementerios en los que el agua está soterrada y el caudal es demasiado débil para emerger y fertilizar el ardiente suelo. Además, su sabor es amargo y sus hojas son venenosas tanto para el hombre como para el ganado. *Como la adelfa amarga*, dice una *copla* española al tratar de describir la

[137] Véase CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, pp. 282-283; y DANIEL DEVOTO, «Notas», p. 40 y n. 20.

amargura de un amor no correspondido, y no hay, en verdad, imagen más apropiada [138].

Ya Cervantes asociaba las adelfas con lo amargo y venenoso, en un pasaje del libro I de su *Galatea,* cuando Erastro explica, recordando a la pastora:

> Mala rabia o cruda roña consuma y acabe mis retozadores chivatos, y mis ternezuelos corderillos, cuando dejaren las tetas de las queridas madres, no hallen en el verde prado para sustentarse sino amargos tueros y ponzoñosas adelfas, si no he procurado mil veces quitarla de la memoria, y si otras tantas no he andado a los médicos y curas del lugar a que me diesen remedio para las ansias que por su causa padezco [139].

En la sexta parte de la misma obra, Belisa canta:

> Libre voluntad exenta,
> atended a la razón
> que nuestro crédito aumenta;
> dejad la vana afición,
> engendradora de afrenta.
> Que, cuando el alma se encarga
> de alguna amorosa carga,
> a su gusto es cualquier cosa
> composición venenosa
> con jugo de adelfa amarga [140].

Y en el *Quijote* (I, 13), para asistir al entierro de Grisóstomo, los pastores van ataviados con emblemas vegetales que signifiquen a las claras muerte y desamor:

> Y no hubieron andado un cuarto de legua, cuando, al cruzar una senda, vieron venir hacia ellos hasta seis pastores, vestidos con

---

[138] GERALD BRENAN, *Al sur*, p. 161.
[139] MIGUEL DE CERVANTES, *Obras completas,* edic. cit., vol. I, p. 741.
[140] *Ibíd.*, p. 906.

pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga adelfa [141].

Una cancioncilla antigua, citada por Covarrubias , dice:

A la hembra desamorada
a la adelfa le sepa el agua [142].

En los modernos cancioneros es corriente la presencia de la adelfa para representar a la mujer desdeñosa, o simbolizar las penas del mal amor:

A la flor de la adelfa
te he comparado,
que es hermosa y no come
de ella el ganado [143].

Eres como la adelfa,
Mala gitana;
Que echas hermosas flores
Y luego amargan [144].

La noche tiene su sombra,
su amargor tiene la adelfa,
pero las penitas mías
son más amargas y negras [145].

En una de sus *Sevillanas*, Manuel Machado escribe, recreando este motivo folklórico:

Eres bonita y mala
como la adelfa,

---

[141] *Ibíd.*, vol. II, p. 348.

[142] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 42; y MARGIT FRENK, *Corpus*, p. 856, nº 1.751.

[143] FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 149.

[144] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. III, pp. 169-170, nº 4.367.

[145] *Cante flamenco*, edic. cit., p. 141.

que da gusto a los ojos
pero envenena [146].

También Darío recordó en *Prosas profanas* la significación nefasta de la planta:

Brotan las adelfas que riega la Muerte
y el rojo cometa que anuncia la ruina [147].

Y en su drama *Las adelfas* (1928), Manuel y Antonio Machado aprovecharon el significado de este arbusto, tanto en el título, que alude al nombre de una finca propiedad de la protagonista, como en el desarrollo del asunto, que en esencia es el siguiente: La duquesa Araceli vive obsesionada por el recuerdo de su marido, Alberto, quien al parecer se suicidó seis años antes, y a esa obsesión contribuyen los celos retrospectivos que siente hacia Rosalía, antigua compañera del colegio, con la que Alberto tuvo relaciones. Araceli, neurotizada y enferma, no acabará de sanar hasta que descubra la verdad y, como indicó en su momento Enrique Díez Canedo [148], deje de vivir envenenada por el malsano aroma de la planta, que simboliza las pasiones y los malos sueños, y, en el caso de Araceli, la presencia morbosa de un pasado que la martiriza. Las adelfas, de acuerdo con esta idea, y utilizando los términos del psicoanálisis, que los autores supieron aprovechar en una fecha temprana, representan:

...la negra
mansión de los sueños malos
o el antro donde se engendran.
Deseos que no han podido
cumplirse, turbias y feas
visiones: un mundo inválido
de fracasos y miserias.

---

[146] MANUEL MACHADO, *Cante hondo* [1912], en *Poesías completas*, edic. cit., p. 230.

[147] RUBÉN DARÍO, «Canto de la sangre», en *Poesía*, edic. cit., p. 219.

[148] ENRIQUE DÍEZ CANEDO, «Las adelfas», *El Sol*, 23 de octubre de 1928; reproducido en RICARDO GULLÓN y ALLEN W. PHILLIPS (eds.), *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica» 2ª edic., 1979, pp. 377-379.

Toda una flora malsana,
toda una fauna perversa [149].

La propia Araceli, ahondando en el significado de la planta, reconoce la necesidad de abandonar la finca de *Las adelfas*, y con ella, las imágenes que la están atormentando; aunque, contraviniendo los consejos de su médico, añade:

No lo niego,
pero me domina el vicio
de respirar los adelfos.
Venenosos [150].

Hasta que al final descubra el verdadero amor, y recobre la salud en la noche de San Juan:

porque esta noche la flor
de la adelfa envenenada
dicen que no tiene olor [151].

Todos los significados de la adelfa que venimos comentando —amargura, desamor y muerte—, están presentes en la obra de García Lorca, ya desde sus escritos más tempranos:

Dolorosos días de llanto y de muerte.
Inquietud con forma, con ritmo y olor.
Las adelfas blancas de mi fantasía
Derraman amargas toda su ironía
Sobre la azucena de mi corazón.

Se lee en un poema de 1917 titulado «Canción» [152]. En «Mística de nuestro mundo interior desconocido», breve esbozo en prosa corres-

---

[149] MANUEL y ANTONIO MACHADO, *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, edic. de Dámaso Chicharro, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1992, p. 80.

[150] *Ibíd.*, p. 176.

[151] *Ibíd.*, p. 192.

[152] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, pp. 37-38.

pondiente a esa época, la misma planta simboliza las amarguras que sufren los seres movidos por anhelos superiores:

> La comitiva va compuesta de hombres y mujeres vestidos de blanco, coronados de adelfas, pasionarias y crisantemos. [...] Van en la cabalgata silenciosa los que vieron a la eternidad en vida, los que contemplaron los lagos rosados del bien, los puentes de oro de las virtudes, los rosales blancos de la compasión, los que miraron frente a frente al infinito, los que se consumieron de amor y deseos, los que predicaron la fraternidad, los maltratados sin culpa, los que cantaron la belleza y los que pasaron en gris sin llorar ni pensar [153].

Y en un apunte titulado «Amanecer», coetáneo de los textos anteriores, el autor nos acerca a un mundo del que Dios ha sido desterrado, y al hombre sólo le quedan el pecado y el placer amargo:

> Coronáos de pámpanos y adelfas y escanciad vuestras ánforas bajo las columnatas marmóreas de un templo griego... sed el pecado mismo, que aún no aparecen los signos rojos del Apocalipsis [154].

En *Canciones*, a la niña que se dirige hacia el mar «a contar olas y chinas», el río de Sevilla parece ofrecerle promesas de amor, pero lo que descubrimos en realidad son voces distantes y barcos que se mecen entre fúnebres presagios:

> Entre adelfas y campanas
> cinco barcos se mecían,
> con los remos en el agua
> y las velas en la brisa.
>
> (*C*, I, 311)

En «Nu», del mismo libro, lo rojo de las flores de la adelfa, símbolo de la pasión, se contrapone al verde venenoso y agrio de las hojas, para expresar los ambivalentes sentimientos que despierta el desnudo

---

[153] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita*, p. 142.
[154] *Ibíd.*, p. 488.

femenino, que en el poema se ofrece desconcertante y amargo, y en lugar de admiración y deseo, nos provoca repulsión [155]:

Bajo la adelfa sin luna
estabas fea desnuda.

Tu carne buscó en mi mapa
el amarillo de España.

Qué fea estabas, francesa,
en lo amargo de la adelfa.

Roja y verde, eché a tu cuerpo
la capa de mi talento.

Verde y roja, roja y verde.
¡Aquí somos otra gente!

(*C*, I, 353)

Y en «Remansillo», las tonalidades de la planta nos conducen de manera imperceptible desde la inocencia hasta la muerte, pasando por la pasión venenosa:

Me miré en tus ojos
pensando en tu alma.

Adelfa blanca.

Me miré en tus ojos
pensando en tu boca.

Adelfa roja.

Me miré en tus ojos.
¡Pero estabas muerta!

Adelfa negra.

(*C*, I, 248)

Dolor expresa la adelfa en el «Último nocturno» de *Suites*, un poema en cuyos versos la planta se asocia con el mar, otro símbolo común en Lorca para representar la muerte y la amargura [156]:

---

[155] CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, pp. 46-47.

[156] JAVIER SALAZAR RINCÓN, *«Por un anfibio sendero...»*, pp. 146-156.

Si tú vieras a la amarga
adelfa sollozar,
¿qué harías, amor mío?
Pensaría en el mar.
Si tú vieses que la luna
te llama cuando se va,
¿qué harías, amor mío?
Suspirar.

(*S*, I, 772)

Y en la sección del mismo libro titulada «En el bosque de las toronjas de luna», en que el poeta retrata realidades que no llegaron a ser:

Las blancas Teorías
con los ojos vendados
danzaban por el bosque.
Lentas como cisnes
y amargas como adelfas.

(«Avenida», *S*, I, 910)

Durante «El paso de la siguiriya», como expresión de la amargura y la pena, la copla:

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.
¿Adónde vas, siguiriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

(*PCJ*, I, 161)

El «Diálogo del Amargo», del mismo libro, se inicia con versos premonitorios:

Amargo.
Las adelfas de mi patio.

Corazón de almendra amarga [157].
Amargo.

(*PCJ*, I, 233)

Tras la muerte del Amargo, la madre se lamenta:

Lo llevan puesto en mi sábana
mis adelfas y mi palma.

Día veintisiete de agosto
con un cuchillito de oro.

La cruz. ¡Y vamos andando!
Era moreno y amargo.

(*PCJ*, I, 241)

Igual que en el «Romance del emplazado», en cuyos versos, según vimos, una voz misteriosa anuncia al personaje:

El veinticinco de junio
le dijeron a el Amargo:
Ya puedes cortar si gustas
las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
y pon tu nombre debajo,
porque cicutas y ortigas
nacerán en tu costado.

(*RG*, I, 424)

En *La zapatera prodigiosa*, la talabartera, trasunto de la protagonista, vive entre plantas que simbolizan a la perfección sus modales y carácter:

En un cortijo de Córdoba,
entre jarales y adelfas,
vivía un talabartero
con una talabartera.

---

[157] La almendra amarga tiene en la obra de Lorca un valor similar al de la adelfa en distintos pasajes: «Zapaterita blanca, como el corazón de las almendras, pero amargosilla también» (*ZP*, II, 400). Y en *Bodas de sangre*, «Porque llega tu boda» que «se llenen de miel / las almendras amargas» (*BS*, II, 754).

Ella era mujer arisca;
él hombre de gran paciencia;
ella giraba en los veinte
y él pasaba los cincuenta.
¡Santo Dios, cómo reñían!
Miren ustedes la fiera,
burlando al débil marido
con los ojos y la lengua.

(*ZP*, II, 430)

El Joven de *Así que pasen cinco años*, empeñado en luchar «contra toda idea de ruina», ha de levantarse «a medianoche para arrancar las hierbas del jardín» (*APCA*, II, 500):

> ¿Y será posible que en esta casa esté siempre el aire enrarecido? Voy a cortar todas las flores del jardín, sobre todo esas malditas adelfas que saltan por los muros, y esa hierba que sale sola a medianoche (*ibíd.*, 587).

En el último acto de *Los sueños de mi prima Aurelia*, Federico recrea un motivo folklórico muy conocido [158] para narrar la muerte de Esmeraldita, a la que acompañan, como expresión de dolor, las amargas hojas del arbusto:

Se ha muerto Esmeraldita.
La llora su sortija.
La paloma se corta la cola.

---

[158] Federico recrea en esta escena un cuento acumulativo tradicional, titulado «La mariposita» o «La hormiguita» en las versiones escritas que conocemos. En él, la mariposa se casa con un ratoncito, pero cuando la protagonista sale del hogar, su esposo cae a la olla, y ella «le gime y le llora». Pasan distintos transeúntes, y cada uno de ellos realiza algún gesto para expresar su dolor: «Pues yo como buen pajarito, me corto el pico», «Pues yo como buena paloma, me corto la cola», «Pues yo como buen palomar, me arruino», «Pues yo como buena fuente, dejo mi corriente», «Pues nosotros, como buenos niños, rompemos los cantarillos», «Pues yo, como buena reina, me quito la mantilla blanca y me pongo la negra» (AURELIO M. ESPINOSA, *Cuentos*, pp. 208-211). Otras versiones en FERNÁN CABALLERO, «Cuentos de encantamiento», en *Obras*, vol. V, pp. 195-223, y pp. 195-198 para el cuento citado; y JOAQUÍN DÍAZ y MAXIME CHEVALIER, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1983, pp. 88-91.

El palomar se quiere derrumbar.
Y yo como río me voy a secar.
La princesa venía
por las tristes orillas.
En los tallos de hierba,
Esmeraldita muerta.

Yo como princesa
me corto las trenzas.

Por la calle larga
la reina llegaba.
Por la calle estrecha,
coronas de adelfa.

(*SPA*, II, 1.132)

En *Bodas de sangre*, la pasión malsana que envenena a Leonardo, y también la muerte, están simbolizadas por hierbas amargas y venenosas, como la adelfa, o como la cicuta y la ortiga ya citadas:

Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.

Exclama aquél tras la fuga (*BS*, II, 785). Cuando el Novio muere, la Madre pide:

Que te pongan al pecho
cruz de amargas adelfas;
sábana que te cubra
de reluciente seda;
y el agua forme un llanto
entre tus manos quietas.

(*BS*, II, 797)

Y en la misma escena, la Suegra:

Clavaremos las ventanas.
Y vengan lluvias y noches
sobre las hierbas amargas.

(*BS*, II, 791)

Mientras que en *Yerma*, la ramas de la planta son el símbolo de las mujeres descontentas con su sino, que buscan relaciones venenosas:

> ...se echan polvos de blancura y colorete y se prenden ramos de adelfa en busca de otro que no es su marido (*Y*, II, 833).

Musgo

Especial relieve dentro del simbolismo lorquiano tiene el musgo, una especie vegetal que en la «Invocación al laurel», de *Libro de poemas*, figura junto al pinar, los olivos y los álamos, entre los maestros del protagonista: aquellos que saben mostrar a quien los escucha su lección añeja (*LP*, I, 135). El musgo es en primer lugar lo verde, lo fresco y lo natural, ajeno a todo artificio, como ocurre en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, en que nuestro autor advierte:

> El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa del miedo que los autores tienen a la sala. Por ese miedo absurdo, y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una rosa de humo [...]. Pudo el autor llevar los personajes de esta pantomima detrás de las rocas y el musgo donde vagan las criaturas de la tragedia, pero ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapatería popular (*ZP*, II, 376).

De otro lado el musgo, como los bosques o los matorrales, recuerda el vello que recubre el pubis, y por su frescura, su verdor y su textura mullida, aparece con frecuencia recubierto de connotaciones sexuales [159]:

> Galatea desnuda, rosa inmensa,
> rayo blanco de luz, nácar cuajado,
> columna de un crepúsculo de carne,

---

[159] Véase SIGMUND FREUD, *Introducción*, p. 167.

levadura de tardes de verano,
entre musgos y piedras recostada
como un trozo de nieve en esmeralda.

Leemos en el poema de 1918 titulado «Salmo recordatorio» (*OC*, I, 998); si bien el musgo, cuando alude al sexo, suele aparecer en Lorca entre signos desalentadores e insinuaciones amargas, o en ambientes que sugieren frialdad y muerte. Así, en el romance de «Thamar y Amnón», el reptil, símbolo fálico [160] y emblema del pecado y el instinto, se nos muestra amenazante sobre la humedad del musgo, como Amnón ante el cuerpo de su hermana, cuando:

En el musgo de los troncos
la cobra tendida canta.

(*RG*, I, 440)

En «Tierra y luna», del ciclo neoyorquino:

Me quedo con la mujer fría
donde se queman los musgos inocentes;
me quedo con los borrachos de Brooklyn
que pisan al niño desnudo;
me quedo con los signos desgarrados
de la lenta comida de los osos.

(*PNY*, I, 1.052-1.053)

En la «Elegía a María Blanchard», conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1932, el desván solitario de la infancia, que el poeta había recordado en «1910», como veremos más tarde, es el paraje en que brotan las primeras fantasías sexuales, aunque la humedad y el atractivo del musgo quedan anulados por la fría blancura de la luna, y por la viscosidad del caracol, otro símbolo sexual que Sigmund Freud incluye en su repertorio [161]:

---

[160] *Ibíd.*, p. 166.
[161] *Ibíd.*

> Los muchachos llevan un carnet blanco, que no abren más que a la luz de la luna, donde apuntan los nombres de las mujeres que no conocen para llevarlas a una alcoba de musgo y caracoles iluminados, siempre en lo alto de las torres (*OC*, III, 301).

Y en la «Oda al Santísimo Sacramento», el pecado original supone el descubrimiento de la carne y de la unión sexual, y sus consecuencias, como en el caso anterior, son de una viscosidad desagradable:

> Eva gris y rayada con la púrpura rota,
> cubierta con las mieles y el rumor del insecto.
> Eva de yugulares y de musgo baboso
> en el primer impulso torpe de los planetas.
>
> (*OC*, I, 967)

Y es que el musgo, pese a su verdor y su frescura, nace en libertad en sitios abandonados, e igual que otras plantas ya citadas, simboliza la ruina y la soledad, el paso del tiempo, el silencio, y en ocasiones la muerte[162]:

> Aún testifican la verdad de mi relación algunas informes ruinas que, cubiertas de jaramago y musgo, se alcanzaban a ver sobre su cumbre desde el camino que conduce a este pueblo.

Escribe Gustavo Adolfo Bécquer al retratar el lugar en que se desarrolla su leyenda «La cruz del diablo»[163]; y en la tercera de las *Cartas desde mi celda*, entre las sinuosidades del Moncayo:

> Figúrense ustedes en el declive de una montaña inmensa, y sobre una roca que parece servirle de pedestal, un castillo del que sólo quedan en pie la torre del homenaje y algunos lienzos de muro carcomidos y musgosos[164].

Descripciones de este tipo son corrientes, como ya sabemos, en las páginas de *Impresiones y paisajes*. Los jardines abandonados, por ejemplo:

---

[162] EGON HUBER, *García Lorca*, p. 99.
[163] GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Obras completas*, edic. cit., p. 99.
[164] *Ibíd.*, p. 527.

> Cuando adquieren las alfombras húmedas del musgo, por sus calles no avanzan sombras de vida, los habitan las sabias serpientes bailarinas de las danzas orientales que andan voluptuosas por los macizos abandonados (*IP*, III, 89).

El jardín conventual:

> Está mudo y silencioso. Todos los colores son tímidos y castos. Entre las malezas descuidadas nacen margaritas menudas y flores silvestres... En las veredas que ha mucho tiempo nadie cruzó, las arañas tendieron sus hilos plateados... Algunas veces se levanta el suelo cubierto de manchas verdes, de musgos y humedades semejando al lomo de algún gigante reptil... (*ibíd.*, 90-91).

Los huertos de las iglesias ruinosas son sitios de abatimiento, en los que suele haber:

> ...entre las tramas verdes de enredaderas, portadas antiguas, hoy tapiadas, que tienen en hornacinas deshechas santos carcomidos que llevan sudarios de musgo, penachos de hierbas y que bendicen rígidamente con una mano crispada (*ibíd.*, 92).

En el jardín muerto:

> Una columna se derrumbó sobre la fuente, y al celebrar sus bodas de piedra el musgo amoroso los cubrió con sus finos mantos. Por los huecos de un capitel yacente asoman hierbas menudas de verde luminoso (*ibíd.*, 97).

Y en unos apuntes de carácter autobiográfico, escritos hacia 1917, recordando una atalaya medieval, que visitaba de niño, el protagonista explica:

> Era verdaderamente miedoso y horrible su interior. Como no tenía techo las lluvias habían convertido su suelo en una laguna verdosa llena de algas y de sapos. Las paredes eran de yedra y de musgo y de flores azules de humedad... Había piedras por todas partes caídas de los muros bajo las cuales anidaban las teresicas y los ciempiés [165].

---

[165] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Mi pueblo», en *Prosa inédita*, p. 456.

El mismo valor tiene el musgo en «Veleta», de *Libro de poemas*, en cuyos versos el viento septentrional, «tembloroso de auroras / boreales», y el del sur, «moreno y ardiente», se acercan en vano hasta el alma del poeta, hermética y envejecida:

Pero vienes
demasiado tarde.
Mi almario está musgoso
y he perdido la llave.

(*LP*, I, 8)

En la «Balada de Caperucita», de 1919, envuelto en los tenues hilos que las arañas y los caracoles, con el auxilio del tiempo, depositan sobre la vegetación, el musgo, con su espléndido verdor, representa sin embargo lo silencioso y lo oscuro:

Los musgos entre sombra han dicho muy bajito:
«Caperucita roja perdida por el bosque,
Si nos das tu mirada de luz desconocida
Te daremos un manto de tenues resplandores
Bordado con los hilos de plata que poseen
Las arañas astutas, los tardos caracoles» [166].

En uno de los poemas, originalmente inéditos, incorporados por Piero Menarini a su edición de *Canciones*, el silencio, como una capa de musgo, es el antídoto de la melodía y las palabras, y a la inversa:

El silencio como Job
con la lepra de la música.
¡Silencio, vengo a curarte!
(Mis palabras
ponen manchitas rojas
sobre el gran cuerpo obscuro.)
La música como Job
con el musgo del silencio.
¡Música, vengo a curarte!

[166] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 484.

(Entre palabra
y palabra
hay gotas de silencio.) [167]

En el artículo titulado «Historia de este gallo», de 1928, ya citado, el musgo es uno de los muchos signos externos de la melancolía granadina; y así, el protagonista don Alhambro:

> Se instaló en un pequeño cuarto lleno de relojes de bolsillo y daba largos paseos, de los cuales volvía con el traje florecido por ese verde musgo melancólico que la Alhambra pone en los aires y en los tejados (*OC*, III, 381).

Y en «1910», de *Poeta en Nueva York,* entre los ambientes de la infancia propicios para el ensueño [168], destaca aquel:

> Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,
> cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
> en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
> Allí mis pequeños ojos.
>
> (*PNY*, I, 448)

Junto a los significados que hemos indicado, el musgo crece en torno a los sepulcros, evoca el verdor oscuro y espontáneo de los cementerios [169], cubre con su manto a los cadáveres, y en Lorca figura entre los vegetales que simbolizan la muerte. Así, en *Mariana Pineda*, la protagonista exclama:

> Mira que siento muy cerca
> dedos de hueso y de musgo
> acariciar mi cabeza.
>
> (*MP*, II, 253)

---

[167] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Canciones*, edic. cit., p. 275.
[168] CHARLES MARCILLY, *Ronde et fable*, p. 18.
[169] CELESTINO BARALLAT, *Principios*, p. 18.

En *El público*, el Caballo 1º quiere tomar a Julieta para llevarla:

> A lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor. [...] Te daré lo más callado de lo oscuro. [...] El musgo sin luz, el tacto que devora pequeños mundos con las yemas de los dedos (*EP*, II, 629-630).

El amor que esperaba el Maniquí de *Así que pasen cinco años*, se marchita y muere, lejos de las fuentes en que brota la pasión, y así:

> Pudiste ser para mí
> potro de plomo y espuma,
> el aire roto en el freno
> y el mar atado en la grupa.
> Pudiste ser un relincho
> y eres dormida laguna,
> con hojas secas y musgo
> donde este traje se pudra.
>
> (*APCA*, II, 553-554)

En los versos de *Poeta en Nueva York*, y de forma excepcional, el musgo evoca la vida y el frescor de la naturaleza en «El rey de Harlem», cuando, atrapados por la civilización del óxido y el cemento, «los escarabajos borrachos de anís / olvidaban el musgo de las aldeas» (*PNY*, I, 459). En el resto del poemario, en cambio, los hombres viven bajo la amenaza de un musgo espeso y oscuro, en que se adivina la presencia de la muerte. Así, en «Iglesia abandonada», la religión y sus ritos sólo pueden ofrecer un consuelo ficticio frente a lo inevitable de la muerte:

> Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos.
> Sé muy bien que me darán una manga o la corbata;
> pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces
> vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas.
>
> (*PNY*, I, 465)

Cuando anochece en Coney Island, y mientras deambula desorientado entre las multitudes que vomitan, el poeta sufre náuseas y un vér-

tigo semejantes a la muerte, y, para sobrevivir, necesita un ímpetu primario e instintivo que le libre de su cerco:

> yo, poeta sin brazos, perdido
> entre la multitud que vomita,
> sin caballo efusivo que corte
> los espesos musgos de mis sienes.
>
> («Paisaje de la multitud que
> vomita», *PNY*, I, 474)

En «El niño Stanton», la inocencia y la vida son destruidas por el veneno que la civilización suministra al hombre desde el instante en que nace, y así:

> Hay nodrizas que dan a los niños
> ríos de musgo y amargura de pie
> y algunas negras suben a los pisos para repartir filtro de rata.
>
> (*PNY*, I, 496)

En Newburg no hay salvación para la niña ahogada, atrapada por el círculo de las aguas sin salida y rodeada de musgos:

> ¡Ya vienen por las rampas¡ ¡Levántate del agua!
> ¡Cada punto de luz te dará una cadena!
> ...que no desemboca.
> Pero el pozo te alarga manecitas de musgo,
> insospechada ondina de su casta ignorancia.
> ...que no desemboca.
>
> («Niña ahogada en el pozo», *PNY*, I, 498-499)

Y en la composición del mismo ciclo titulada «Infancia y muerte», el poeta intenta recuperar su pasado, pero sólo encuentra su cuerpecito hundido en el fondo del aljibe, y queda:

> Aquí solo con mi ahogado.
> Aquí solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata.
>
> (*OC*, I, 1.048)

En su conferencia sobre el *duende*, redactada hacia 1930, la Niña de los Peines, «sombrío genio hispánico», trataba de invocar a ese misterioso espíritu, en el que a menudo se vislumbra la presencia de la muerte, y para lograrlo:

> Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 309).

En *Bodas de sangre*, Leonardo:

> Era hermoso jinete,
> y ahora montón de nieve.
> Corrió ferias y montes
> y brazos de mujeres.
> Ahora, musgo de noche
> le corona la frente.
>
> (*BS*, II, 797)

Ignacio Sánchez Mejías :

> Como un río de leones
> su maravillosa fuerza,
> y como un torso de mármol
> su dibujada prudencia.
> .....
> Pero ya duerme sin fin.
> Ya los musgos y la hierba
> abren con dedos seguros
> la flor de su calavera.
>
> («La sangre derramada»,
> *Ll*, I, 554-555)

También en una de las composiciones de *Diván del Tamarit*, «Los muertos llevan alas de musgo» («Gacela del niño muerto», *DT*, I, 577). En la «Casida del herido por el agua», del mismo libro, e igual que ocurría a la niña ahogada en Newburg:

> El niño y su agonía frente a frente,
> eran dos verdes lluvias enlazadas.

El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua.

(*DT*, I, 589)

Y en la composición en que el poeta imagina el momento de su muerte:

Yo sé que mi perfil será tranquilo
en el musgo de un norte sin reflejo.

(*OC*, I, 932)

Pita y chumbera

La chumbera y la pita son plantas espinosas típicas del mediodía, y en Lorca evocan la sequedad y los vestigios de Oriente, característicos de los campos andaluces, salpicados por:

> ...covachas abandonadas, declives de tierra roja en donde viven los pulpos petrificados de las pitas. Cavernas negras de la gente nómada y oriental...
>
> Aquí y allá, siempre los ecos moros de las chumberas («Albaicín», *IP*, III, 78).

En una carta dirigida a Ana María Dalí en enero de 1926, desde Granada, Federico explica que:

> La flora mediterránea brilla aquí con toda la delicadeza de sus grises maravillosos. Pitas y olivos. Pero las señoritas de Granada no quieren al mar. Tienen grandes conchas de nácar con marinas pintadas y así lo ven; tienen grandes caracolas en sus *salas de estrado* y así lo oyen (*OC*, III, 872).

En el *Poema del cante jondo*, la chumbera, vegetal de innumerables miembros, recuerda la lucha de Laoconte, el sacerdote troyano, para librarse, junto con sus hijos, del abrazo de las dos serpientes, y el dolor

que su evocación suscita, acentuada por las múltiples espinas de la planta, parece relacionarse con la transformación del ser humano en vegetal y con la pena amorosa, tal como insinúan los tres últimos versos del poema:

> Laoconte salvaje.
>
> ¡Qué bien estás
> bajo la media luna!
>
> Múltiple pelotari.
>
> ¡Qué bien estás
> amenazando al viento!
>
> Dafne y Atis,
> saben de tu dolor.
> Inexplicable.
>
> («Chumbera», *PCJ*, I, 220)

La pita, por su parte, es:

> Pulpo petrificado.
>
> Pones cinchas cenicientas
> al vientre de los montes,
> y muelas formidables
> a los desfiladeros.
>
> Pulpo petrificado
>
> («Pita», *PCJ*, I, 221)

Y en el «Romance sonámbulo», mientras la gitana sueña envuelta en el verde agrio, y el muchacho se desangra, el ambiente se torna amenazador:

> ...el monte, gato garduño,
> eriza sus pitas agrias.
>
> («Romance sonámbulo»,
> *RG*, I, 400)

Zarzamora

Las cualidades peligrosas y excitantes de la pasión amorosa, están simbolizadas, mejor que por ningún otro, por el fruto rojinegro de la

zarzamora, emblema de los amores difíciles, o de cualquier otro bien deseable y dulce, pero imposible de conseguir sin dolor [170]. Y en efecto, en los vocabularios populares relativos a las flores y las plantas, la zarzamora significa «obstáculos vencidos» [171], y en una canción, registrada por Rodríguez Marín:

> Por cogé la sarsa-mora,
> M'he clabaíto una espina,
> Qu'hasta er corasón me yora [172].

El propio Lorca, en los esbozos autobiográficos agrupados bajo el título «Mi pueblo», explica que el caserío en que transcurrió su infancia:

> Está rodeado de chopos que se ríen, cantan y son palacios de pájaros y de sauces y zarzales que en el verano dan frutos dulces y peligrosos de coger [173].

Y en su conferencia sobre «Imaginación, inspiración, evasión», de 1928, nos recuerda que:

> La poesía no quiere adeptos, sino amantes. Pone ramas de zarzamora y erizos de vidrio para que se hieran por su amor las manos que la buscan (*OC*, III, 264).

Ya en *Libro de poemas*, el nido se pregunta:

> ¿Qué lluvia de silencio
> me deja estremecido?
> Si a mi amor dejé muerto
> en la ribera triste,
> ¿qué zarzales me ocultan
> algo recién nacido?
>
> («Nido», *LP*, I, 145)

---

[170] Véase CARLOS RAMOS GIL, *Claves*, pp. 145-146; RUPERT C. ALLEN, *The Symbolic World*, pp. 138-140.

[171] JOSÉ ANTONIO DE FRANCISCO, *También las flores*, p. 85; y FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, p. 160.

[172] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. III, p. 400, nº 5.443.

[173] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita*, p. 432.

La significación amorosa del arbusto, a la vez hiriente y dulce, es evidente en *Canciones*:

> Zarzamora con el tronco gris,
> dame un racimo para mí.
>
> Sangre y espinas. Acércate.
> Si tú me quieres, yo te querré.
>
> Deja tu fruto de verde y sombra
> sobre mi lengua, zarzamora.
>
> ¡Qué largo abrazo te daría
> en la penumbra de mis espinas!
>
> Zarzamora, ¿dónde vas?
> A buscar amores que tú no me das.
>
> (*C*, I, 310)

Y hasta el propio Federico es «flor de todos / En la zarzamora negra», en otra composición del mismo libro [174]. Por eso el amor adúltero, peligroso y atractivo, se esconde en la oscuridad, lejos del pueblo:

> Pasadas las zarzamoras,
> los juncos y los espinos.
>
> («La casada infiel», *RG*, I, 406)

Y en el amanecer de Santa Olalla, blanco pero doloroso, la ciudad de:

> Mérida se corona
> de nardos casi despiertos
> y tallos de zarzamora.
>
> («Martirio de Santa Olalla»,
> *RG*, I, 433)

En *Así que pasen cinco años*, la Máscara, tras abandonar al Conde, corre a esconderse entre espinas:

---

[174] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Canciones*, edic. cit., p. 285.

> Ahora me buscará por todos lados. (*En el suelo.*) Voy a esconderme dentro de las zarzamoras. (*En voz baja.*), dentro de las zarzamoras (*APCA*, II, 575-576).

Y la Novia, por su parte, querría ser inmune frente a las amenazas del amor, y:

> ...ponerme negra. Más negra que un muchacho. Y si me caigo, no hacerme sangre; y si agarro una zarzamora, no herirme (*ibíd.*, 540).

Trigo

Frente a las hierbas y plantas a las que hemos dedicado las secciones precedentes, silvestres algunas de ellas, otras cultivadas por sus cualidades aromáticas o con fines meramente ornamentales, nos ocuparemos en estas últimas páginas de una excepción importante, el trigo, componente primordial de la dieta europea, en el mediodía sobre todo, hasta el punto de haber sido considerado por algunos como el alimento humano por excelencia, según apuntaba Andrés Laguna parafraseando a Dioscórides:

> El pan que se haze del trigo, es el más nutritiuo, el más sano, el más grato y sabroso al gusto, que todos los otros, siendo preparado como conuiene: y ansí consta que todo género de vianda, por delicada que sea, nos da luego en rostro, si la continuamos algunos días, saluo el pan quotidiano, sin el qual paresce que no comemos, aunque tengamos phaisanes [175].

Debido a ello, el trigo ha sido venerado, junto al aceite y el vino, en las religiones surgidas a orillas del Mediterráneo, incluido el Cristianismo. Engendrado en el seno de la tierra, hijo del sol y del agua, el trigo es el don de Ceres, la faz visible de Dios, rayo de luz celestial, y oro tierno que nos sostiene y da vida; y por su capacidad para resucitar, multiplicándose cada primavera, un símbolo y una esperanza de inmortali-

---

[175] ANDRES LAGUNA, *Pedazio Dioscórides*, edic. cit., vol. I, p. 181.

dad: Osiris y Dionisos, asociados con la espiga, perecen y resucitan como el cereal [176]; y en el *Evangelio* de San Juan:

> En verdad, en verdad os digo que, si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; pero si muere, llevará mucho fruto. El que ama su alma la pierde; pero el que aborrece su alma en este mundo, la guardará para la vida eterna [177].

Aunque el modelo directo de García Lorca, especialmente en su etapa juvenil, hay que buscarlo en la poesía modernista, y concretamente en el poema de Rubén Darío titulado «Espiga», en cuyos versos se lee:

> Mira el signo sutil que los dedos del viento
> hacen al agitar el tallo que se inclina
> y se alza en una rítmica virtud de movimiento.
> Con el áureo pincel de la flor de la harina
> trazan sobre la tela azul del firmamento
> el misterio inmortal de la tierra divina
> y el alma de las cosas que da su sacramento
> en una interminable frescura matutina.
> Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma.
> De las floridas urnas místico incienso aroma
> el vasto altar en donde triunfa la azul sonrisa.
> Aún verde está y cubierto de flores el madero,
> bajo sus ramas llenas de amor pace el cordero
> y en la espiga de oro y luz duerme la misa [178].

O en la composición juanramoniana de igual título, perteneciente a sus *Poemas agrestes* (1910-1911):

> Granado el oro, está la espiga, al día claro,
> encendiendo en la luz su apretado tesoro;
> pero se pone triste y, en un orgullo avaro,
> derrama por la tierra, descontenta, su oro.
> De nuevo se abre el grano rico en la sombra amiga

---

176 J. G. FRAZER, *La rama*, pp. 424-439 y 443-450.

177 *San Juan*, 12, 23-25, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., p. 1.290.

178 RUBÉN DARÍO, *Prosas profanas*, en *Poesía*, edic. cit. pp. 234-235.

—cuna y tumba, almo trueque— de la tierra mojada,
para surjir de nuevo, en otra bella espiga
más redonda, más firme, más alta y más dorada.
Y ... ¡otra vez a la tierra! ¡Anhelo inestinguible,
ante la norma única de la espiga perfecta,
de una suprema forma, que eleve a lo imposible
el alma, ¡oh poesía!, ¡infinita, áurea, recta! [179]

También en la obra juvenil de García Lorca, los rayos de sol, que penetran en la tierra para fecundarla, no mueren del todo, sino que renacen, revestidos de esplendor, sobre la superficie de los campos, transfigurados y limpios en el fulgor de la espiga, bien bajo la advocación de Ceres y Dionisos, o bajo el signo de Cristo. Ya en una «Historia vulgar», compuesta hacia 1917, al llegar el verano:

Las eras se llenaban de olorosas mieses y cuando el sol se ponía bañaba en oro los campos que eran de oro también [180].

En los poemas de esta misma época, es frecuente la presencia del «gran esmalte de mies con fulgores» que los trigales forman en verano [181]; y el trigo maduro y resplandeciente de las tardes estivales, lleva consigo una invitación a la lujuria, y el retorno a un vitalismo propio de la época pagana:

Tardes estivales. Soledad dorada.
Caminos silenciosos, cintas de claridad.
Alamedas verdosas en fondos pasionales.
Acordes de oro vivo parecen los trigales.
Inquietante quietud. Raro tono de fa.
Tardes estivales. Triunfo de la carne.
El amor ya canoso cruza el campo veloz.
En el fondo sangriento y de oros deslumbrantes

[179] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Segunda Antolojía Poética (1898-1918)*, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 13ª edic., 1996, p. 166.
[180] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita*, p. 368.
[181] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Impresión», en *Poesía inédita*, p. 75.

Se abrazan Pan y Venus cercados de bacantes.
Llantos y cantares. Sonido de la hoz [182].

Igual que en «Lux», otro canto al sexo y la fecundidad perteneciente a esa etapa juvenil:

Es la luz del verano
El sexo. La Potencia.
Sus vibraciones chocan
Sobre las altas sierras.
Con sus manos de flores
Y amapolas sangrientas
Lleva espigas de oro
Al vientre de las eras.
Es la gloria y el triunfo
Que hace gritar las lenguas
De las roncas campanas.
Es la luz de la ciencia
Que sabe a azul, a trigo
Y a entraña de la Tierra [183].

En «Julio. Momento musical de la Vega», poema de tonos rubenianos compuesto en 1918, el trigo es ofrenda y símbolo de una religión de carácter panteísta, en que los elementos conjugados muestran su poder fecundador:

Julio sereno y fuerte. ¡Oh! mes de la potencia
Que formas en los campos el fuego, el vino, el pan,
Y levantas la hostia de amor y de trabajo
Bajo el cielo augusto de tu solemne altar.

Julio del sol furioso que das a las campiñas
Una pasión de oro bajo un dosel azul.
Tus espigas inmensas, tus campos de amapolas
Que forman rubios mares y ondulaciones rojas
Son oros de tu alma y sangre de tu luz [184].

---

[182] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Tardes estivales», *ibíd.*, pp. 48-49.
[183] *Ibíd.*, p. 433.
[184] *Ibíd.*, p. 316.

Y en otra composición del mismo año, con influencias análogas:

En verano la vega amarilla del trigo
Es un campo de oro que la tarde cuajó.
Y parece en las noches de luna silenciosa
Una hostia dormida con que comulga Dios.

¡Oh vientre de la Tierra que canta la cigarra!
¡Oh pasión lujuriosa de oro y de carmín!
¡Oh rito de verano en la vega fecunda!
Cíngulos de esmeralda, casullas de marfil.

El altar es la sierra gloriosa ya sin nieves.
La misa la celebra el sacerdote sol.
El vino es un poniente sangriento y nacarado
Y el misal es el cielo teñido de arrebol.

El momento del gloria es el alba divina
Y los trenos solemnes de la consagración
Los canta el sacerdote en pleno mediodía
Cuando muere la espiga entregando su don [185].

En las composiciones de *Libro de poemas* es frecuente descubrir imágenes similares. Así en «Espigas»:

El trigal se ha entregado a la muerte.
Ya las hoces cortan las espigas.
Cabecean los chopos hablando
con el alma sutil de la brisa.

El trigal sólo quiere silencio.
Se cuajó con el sol, y suspira
por el amplio elemento en que moran
los ensueños despiertos.

El día,
ya maduro de luz y sonido,
por los montes azules declina.

¿Qué misterioso pensamiento
conmueve las espigas?

[185] *Ibíd.*, p. 361.

¿Qué ritmo de tristeza soñadora
los trigales agita?...

¡Parecen las espigas viejos pájaros
que no pueden volar!
Son cabecitas,
que tienen el cerebro de oro puro
y expresiones tranquilas.

Todas piensan lo mismo,
todas llevan
un secreto profundo que meditan.
Arrancan a la tierra el oro vivo
y cual dulces abejas del sol, liban
el rayo abrasador con que se visten
para formar el alma de la harina.

(*LP*, I, 120-121)

Del trigo suele nacer la lujuria, azuzada por el cálido sopor de las tardes veraniegas:

Junta tu boca con la mía,
¡oh Estrella la gitana!
Bajo el oro solar del mediodía
morderé la manzana.
.....

Danaide del placer eres conmigo.
Femenino Silvano.
Huelen tus besos como huele el trigo
reseco del verano.

Se lee en «Madrigal de verano» (*LP*, I, 49-50). En la «Canción oriental», en cambio, la espiga se cristianiza para formar el cuerpo y la sangre de Jesús:

La espiga es el pan. Es Cristo
en vida y muerte cuajado.

(*LP*, I, 106)

El trigo puede asociarse con el cuerpo femenino: la fecundidad del campo y de los seres humanos corren a la par, como ya vimos [186], y el trigo, como fruto de la tierra y de las fuerzas celestes, es el mejor indicio de fertilidad:

> Como Ceres dieras tus espigas de oro
> si el amor dormido tu cuerpo tocara,
> y como la Virgen María pudieras
> brotar de tus senos otra vía láctea.

Escribe Federico en su «Elegía» a la soltera andaluza (*LP*, I, 39). En «Estío», de *Suites*, en cambio, es la campiña dorada la que se convierte en el extenso cuerpo de una gran diosa fecunda:

> Ceres ha llorado
> sus lágrimas de oro.
>
> Las profundas heridas
> de los arados
> han dado racimos
> de lágrimas.
>
> El hombre bajo el sol
> recoge el gran llanto
> de fuego.
> .....
> Ceres está muerta
> sobre la campiña,
> su pecho
> acribillado de amapolas,
> su corazón
> acribillado de cigarras.
>
> (*S*, I, 823)

Recordemos que en las nupcias campesinas ha existido la costumbre, recordada en *Bodas* (*BS*, II, 757), de arrojar puñados de trigo sobre la pareja, para bendecir la unión y propiciar de esa manera su fecundidad. Yerma, por el contrario, se siente:

---

[186] Véase antes, cap. II, pp. 97 y ss.

> ...ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto en pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño (*Y*, II, 848).

En *Poeta en Nueva York*, en fin, el pan y el trigo, como símbolos de lo natural y lo espontáneo, y emblemas del verdadero espíritu de Cristo, aparecen en varios pasajes enfrentados al imperio del dinero y de una religión falsificada, ante los que sucumben con frecuencia. Así, en «Iglesia abandonada», el cristianismo sincero ha abandonado los templos, y el poeta se lamenta:

> Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
> y las cerillas apagadas
> se comían los trigos de la primavera.
>
> (*PNY*, I, 464)

En «Grito hacia Roma», tremenda denuncia del silencio de la Iglesia frente a la injusticia y la opresión, la muchedumbre ha de gritar:

> hasta que las ciudades tiemblen como niñas
> y rompan las prisiones del aceite y la música,
> porque queremos el pan nuestro de cada día,
> flor de aliso y perenne ternura desgranada,
> porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
> que da sus frutos para todos.
>
> (*PNY*, I, 527)

Y en la «Oda a Walt Whitman»:

> Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
> quite flores y letras del arco donde duermes
> y un niño negro anuncie a los blancos del oro
> la llegada del reino de la espiga.
>
> (*PNY*, I, 532)

CAPÍTULO V
El lenguaje de las flores

Las flores, su significado y su belleza, han sido lugar común en la poesía de todos los tiempos[1], y se hallan presentes, como ornamento y con un valor simbólico, en ceremonias y actividades humanas de carácter muy diverso, ya que, más que ninguna otra forma vegetal, la flor es la que sugiere un repertorio más amplio de asociaciones y de sentimientos, algunos de ellos presentes en nuestra cultura desde la Antigüedad, otros nacidos en el periodo romántico, y popularizados en la pasada centuria a través de los vocabularios y gramáticas florales para uso de enamorados, de moda hasta la época de nuestros abuelos, y que Lorca recordó en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (*DRS*, II, 934-937)[2].

Ante todo, las flores son para Lorca[3], igual que el árbol, una reproducción minúscula del cosmos y de sus cuatro elementos, ya que, junto

---

[1] Véase JOSÉ MANUEL BLECUA (ed.), *Las flores en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1944.

[2] Véase DANIEL DEVOTO, «*Doña Rosita la soltera*. Estructura y fuentes», *BHi*, LXIX, 1967, pp. 407-435, y especialmente pp. 419 y ss.; y GWYNNE EDWARDS, *El teatro*, pp. 287-311.

[3] Para el simbolismo de las flores en la obra de García Lorca, además de la bibliografía que citamos a lo largo del capítulo, véase LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE, «La dimensión estética de las flores en *Bodas de sangre*», en *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980, pp. 35-60; y MARGARET A. REES, «"Rosa y jazmín de Granada". The role of Flowers in Lorca's Plays and Poetry», en MARGARET A. Rees (ed.), en *Leeds Papers on Lorca*, pp. 85-96.

a la tierra en la que brotan y que las sustenta, en sus pétalos es posible descubrir la caricia de la brisa, la transparencia y la blancura del agua, la frialdad de la nieve, o imágenes de la llama. En la descripción de Covarrubias, de *Impresiones y paisajes,* por ejemplo:

> En los declives hormiguean líricos manantiales de flores amarillas, de sencillas rosas tornasoladas, de espumas florales bravías... (*IP,* III, 41-42).

Al pasear por Baeza:

> En algunas casas hay de vez en cuando llamaradas de flores rojas en los aleros del tejado (*ibíd.,* 68).

En «Los álamos de plata», de *Libro de poemas:*

> El silencio profundo de la vida en la tierra,
> nos lo enseña la rosa abierta en el rosal.
>
> (*LP,* I, 118)

En la «Corona poética» dedicada a Rosa García Ascot, vemos:

> El lucero en el cielo,
> la rosa en el agua
> y el lirio en el viento.
>
> (*OC,* I, 1030)

Y en el lenguaje de las flores de *Doña Rosita:*

> Sobre tu largo cabello
> gimen las flores cortadas.
> Unas llevan puñalitos;
> otras, fuego, y otras, agua.
>
> (*DRS,* II, 936)

Las flores son además un símbolo y un compendio de la vida humana, incitante y atractiva en apariencia, pero exigua y frágil como ellas,

y entre sus pétalos, el poeta logra descubrir múltiples significados, sugestivos y diversos:

Rosas, anémonas, azucenas,
Nardos sangrientos, flores de pasión,
Callada orquesta del color triste...

Escribe Federico en uno de sus primeros poemas[4]; y en el «Aria de primavera», compuesta al año siguiente, el hablante, en su callado vergel:

Sueña con rosas, con nardos,
Con lirios, con azahar,
Con los blancos jazmineros
Llenos de luz de poniente...
Con el mármol de la fuente,
Con el agua y su llorar[5].

Hay, sin embargo, unos valores y unas tendencias constantes, y unos ámbitos de referencia casi permanentes, dentro de ese lenguaje simbólico de las flores, cuyos significados aparecen repartidos, y no sólo en la obra de García Lorca, en torno a los dos grandes enigmas de nuestra existencia: el misterio de la vida, el amor y el nacimiento, de un lado; de otro el dolor, la frustración y la muerte; ya que, en efecto, los ramos, las frutas, y sobre todo las flores, parecen encerrar todo el secreto de esa dualidad misteriosa que es nuestro vivir, siempre escindido entre «la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos», según expuso Rubén, en versos que Lorca recitaba de memoria[6]; y es muy significativo el hecho de que los ritos amorosos y nupciales sean, junto con los funerarios, las principales ceremonias en que las flores y otros elementos vegetales han cumplido, y cumplen

---

[4] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Canción desolada», en *Poesía inédita*, p. 78. El poema está fechado el 30 de diciembre de 1917.

[5] *Ibíd.*, p. 233.

[6] RUBÉN DARÍO, «Lo fatal», de *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía*, edic. cit., p. 297; y IAN GIBSON, *Federico García Lorca*, vol. I, p. 215.

hoy todavía, un cierto papel simbólico y no sólo ornamental[7]. Y es que:

> Las rosas del fin serán
> como las del principio.

Según se lee en «Sueño» de *Libro de Poemas* (*LP*, I, 130). En una alocución «A las floristas de la Rambla», con motivo de la representación de *Doña Rosita* en Barcelona, en 1935, el autor recuerda cómo:

> ...la Rambla tiene su fiel y su equilibrio en el mercado de las flores, donde la ciudad acude para cantar bautizos y bodas sobre ramos frescos de esperanza, y donde acude agitando lágrimas y cintas en las coronas para los muertos (*OC*, III, 462).

Y en el lenguaje de las flores que da título a la obra:

> Las amarillas son odio;
> el furor, las encarnadas;
> las blancas son casamiento,
> y las azules, mortaja.
>
> (*DRS*, II, 937)

Rosa

De entre todas las variedades de flores, la rosa es, con diferencia, la que aparece nombrada mayor número de veces en los escritos de Lorca[8], lo cual es un primer indicio para valorar su importancia y significación

---

[7] ANGELO DE GUBERNATIS, *La mythologie*, vol. I, pp. 145-154. Recuérdense las palabras de la Reina en el acto V de *Hamlet*, mientras esparce flores sobre el cadáver de Ofelia: «¡Flores sobre la flor! ¡Adiós! Yo esperaba que fueras la esposa de mi Hamlet; con esas flores pensaba, dulce doncella, cubrir tu lecho nupcial y no esparcirlas sobre tu sepultura» (WILLIAM SHAKESPEARE, *Obras completas*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1994, 2 vols., vol. II, p. 281).

[8] ALICE M. POLLIN (ed.), *A Concordance*, pp. 1.065 y ss., y 1.141 y ss.

cualitativa dentro del lenguaje simbólico del autor[9], quien ya en uno de sus primeros poemas, titulado «Balada de las tres rosas», explota a fondo el cromatismo y los significados de esta flor:

> La rosa blanca tiene pasión de eternidades
> Y la tranquilidad de las miradas yertas.
> Cuando morimos viene
> A contarnos verdades
> Sobre las frentes frías y en nuestras manos muertas.
> .....
> ¡La rosa rosa!
> Lejos suenan liras nupciales.
> Junto al estanque juegan Arlequín y Cupido.
> Mil princesas avanzan
> Rozando los rosales
> Bajo un palio esfumado
> De atardecer dormido.
> .....
> ¡La rosa roja!
> Asoma Nemrod en la distancia.
> El chivo se estremece de lujuria potente.
> Don Juan enlutado
> Sobre su copa escancia
> El veneno inmortal
> Que en el alma se siente[10].

Y en el drama juvenil titulado *Ilusión:*

> Rosas blancas, símbolo de castidad. Rosas rojas, símbolo de la pasión. Rosas rosas, símbolo de... símbolo[11].

---

[9] Para el significado de las rosas en García Lorca, véase EGON HUBER, *García Lorca*, pp. 80-84; DAVID CLUFF, «Rose Symbolism in the Works of García Lorca», *GLR*, II, 1974, nº 2; LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE, «La dimensión estética», pp. 42 y ss.; MARGARET A. REES, «'Rosa y jazmín'», pp. 91 y ss.; MARIE LAFFRANQUE, «De *Rosa mudable* a la *Casida de la rosa*», en ANDRÉS SORIA OLMEDO (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 277-300; y MANUEL ANTONIO ARANGO, *Símbolo*, pp. 246.

[10] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, pp. 521-523.

[11] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro inédito*, p. 410.

Las rosas de color rojo, a las que habitualmente alude Lorca, además de representar de manera metafórica los órganos sexuales, igual que las demás flores [12], se han venido asociando tradicionalmente con el fuego, la sangre y la pasión: fulgor y amor inflamados en la llama de sus pétalos [13]:

> Pura, encendida rosa,
> émula de la llama.

Escribió Francisco de Rioja para aludir a la flor [14]. Juan Ramón Jiménez imaginó nuestra carne sublimada en un ocaso ideal, «como en el cáliz / de una rosa de fuego» [15]. En el poema titulado precisamente «Rosa de fuego», de Antonio Machado, el poeta aconseja a los amantes:

> Caminad, cuando el eje del planeta
> se vence hacia el solsticio de verano,
> verde el almendro y mustia la violeta,
> cerca la sed y el hontanar cercano,
> hacia la tarde del amor, completa,
> con la rosa de fuego en vuestra mano [16].

De ahí que la rosa, por su color encendido, su ternura y sus múltiples connotaciones sensuales, se haya convertido en el símbolo del amor por excelencia, desde el *Roman de la rose* de Lorris y Meung o la *Divina Comedia* [17] hasta nuestros días:

---

[12] Véase antes, cap. II, pp. 85 y ss.

[13] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario,* pp. 891-893.

[14] FRANCISCO DE RIOJA, *Poesía,* edic. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984, p. 221.

[15] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Anteotoño», de *Belleza* [1923], en *Libros de poesía,* edic. cit., p. 1.054. Para el simbolismo de la rosa en Juan Ramón, véase PAUL R. OLSON, «Tiempo y esencia en un símbolo de Juan Ramón Jiménez», en AURORA DE ALBORNOZ, *Juan Ramón Jiménez,* Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 1983, pp. 266-287.

[16] ANTONIO MACHADO, *Cancionero apócrifo,* en *Poesías completas,* edic. cit., p. 677.

[17] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, p. 893.

Todas las rosas son la misma rosa,
¡amor!, la única rosa;
y todo queda contenido en ella,
breve imajen del mundo,
¡amor!, la única rosa [18].

Escribe Juan Ramón Jiménez en su libro *Poesía,* de 1923; y en el folklore son frecuentes las asociaciones de este tipo:

A la rosa,
l'amor s'hi posa.

Al roser,
l'amor hi ve.

Dice el refranero catalán [19]; y en castellano:

Rosales y amores,
mientras tienen raíces, dan flores.

Doncella sin amor,
rosa sin olor [20].

También en Lorca, las rosas de color rojo simbolizan la hoguera de la pasión, las llamaradas de la sangre viva, el fulgor de los deseos y el destello del amor, unas veces reposado y plácido, dolorido y angustiado muchas más: «flores pasionales con olores de mil cosas», que ya pesaban sobre el Federico adolescente de «Místicas» (*OC*, III, 178). En un «Estado sentimental» de esta época, titulado «Primavera»:

> La primavera la siento llegar y de mi espíritu nacen las rosas de pasión que el frío del invierno logró marchitar... ¿Qué traerá en sus alas de esperanza la primavera? ¿Qué tendrán sus aires para revivir muertos amores? [21]

---

[18] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «¡Amor!», del libro *Poesía* [1923], en *Libros de poesía,* edic. cit., p. 909.

[19] JOAN AMADES, *Folklore,* vol. III, p. 1.137.

[20] *Refranero general,* edic. cit., p. 42, nº 3.839 y 3.843.

[21] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita,* p. 179.

Aunque en la rosa, como en el amor, siempre hay algo peligroso, agresivo, representado en las ocultas y traicioneras espinas:

> Ahora he bebido las hieles de la primera desilusión de amor y en mi corazón se ha clavado una espina de rosa que lo hará sangrar hasta que deje de latir[22].

En «Romanzas con palabras», poema fechado en marzo de 1918, se lee:

> Rosas, rosas, fuego, carne,
> Aires frescos, luz solar.
> Ya llega la primavera[23].

En «Elegía», composición de esta época, anticipándonos a un tema repetido en la obra posterior, el poeta, antes de confundirse con los seres que ya han muerto, entona un renovado *carpe diem,* y suplica:

> Dadme estrellas y rosas y nardos,
> Dadme vida y música y sol,
> Dadme labios y ojos y besos,
> Impregnadme de viva pasión[24].

En un poema juvenil de inspiración rubeniana, correspondiente a esa época:

> Pánidas, sí, Pánidas,
> esencias de un edén,
> de labios danzarines,
> de senos de mujer.
> .....
>
> Flor única y divina,
> flor de Dios y Luzbel.
> .....

---

[22] *Ibíd.*, p. 181.
[23] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 192.
[24] *Ibíd.*, p. 222.

¡Ave rosas, estrellas solemnes!
Llenas rosas de gracia y amor,
todo el cielo y la tierra son vuestros
y benditos serán los maestros
que proclamen la voz de tu flor.
Y bendito será el bello fruto
de tu bello evangelio solemne,
y bendito tu aroma perenne,
y bendito tu pálido albor.

Solitarias divinas y graves,
sollozad, pues sois flores de amor.

(«La oración de las rosas», *OC*, I, 989-991)

En la «Invocación al laurel», en cambio, la rosa evoca pasiones apagadas:

Conozco la lira que presientes, rosa;
formé su cordaje con mi vida muerta.
¡Dime en qué remanso podré abandonarla
como se abandonan las pasiones viejas!

(*LP*, I, 136)

Las rosas simbolizan lo contradictorio de nuestros sentimientos, a la vez demoniacos y divinos, en «Corazón nuevo», de *Libro de poemas,* en cuyos versos el hablante pregunta a su corazón:

Los pensamientos que anidaron
en tus arrugas, ¿dónde están?
¿Dónde las rosas que aromaron
a Jesucristo y a Satán?

(*LP*, I, 74)

Los machos cabríos, encarnación de la llama sexual, vienen:

...de los bosques llenos de rosas
donde la luz es huracán;
sois de los prados de Anacreonte,
llenos con sangre de lo inmortal.

(«El macho cabrío», *LP*, I, 149)

En «Consulta», poema del mismo libro, tras dialogar con las estrellas y las pasionarias:

Me dormiré tranquilo
como dormís vosotras,
pasionarias y estrellas,
que al fin la mariposa
volará en la corriente
de las horas
mientras nace en mi tronco
la rosa.

(*LP*, I, 82)

Y una rosa de pasión vemos brotar, casi de improviso, en la carne del poeta, en un poema de *Suites*:

Mi madre leía
un drama de Hugo.
Los troncos ardían.
En la negra sala
otro Sol moría,
como un cisne rubio,
de melancolía.
.....

Yo debí cortar
mi rosa aquel día:
pura, apasionada,
de color sombría,
al par que los troncos
dorados ardían.

(«Realidad», *S*, I, 1.085)

De ahí que, en otra composición del mismo libro, el hablante añore su amor de niño, un amor «sin báculo y sin rosa» («Limonar», *S*, I, 652); y ese mundo de pasiones, muchas veces doloridas, es el que hallamos en los versos y en la voz de los poetas, comparados a menudo con las flores:

En los libros de versos,
Entre rosas de sangre,
Van desfilando las tristes

Y eternas caravanas
Que hirieron al poeta
Que lloraba en la tarde,
Rodeado y ceñido
Por sus propios fantasmas[25].

En otro poema de la misma época, titulado «La oración de las rosas», Paul Verlaine es pánida, o al menos:

el trágico Rubén
así llamó en sus versos
al lánguido Verlaine,
que era rosa sangrienta
y amarilla a la vez.

(*S*, I, 989)

En el «Prólogo» de *Impresiones y paisajes,* Federico afirma con humildad que su libro «es una flor más en el pobre jardín de la literatura provinciana» (*IP,* III, 6), y añade:

> Los ojos del lector son dos geniecillos que buscan las flores espirituales para ofrendarlas a los pensamientos. Todo libro es un jardín. ¡Dichoso el que lo sabe plantar y bienaventurado el que corta sus rosas para pasto de su alma! (*ibíd.*, 7).

En la obra posterior, la rosa mantiene intacta la significación que hemos indicado: sangre, vida, lumbre y apasionamiento. En la segunda estampa de *Mariana Pineda,* por ejemplo, la protagonista recita angustiada, intentando mantener a sus hijos apartados de sus preocupaciones:

Dormir tranquilamente, niños míos,
mientras yo, perdida y loca, siento
quemarse con su propia lumbre viva
esta rosa de sangre de mi pecho.

(*MP,* II, 209)

---

[25] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Sobre un libro de versos», *Poesía inédita,* p. 409. El poema está fechado el 9 de agosto de 1918.

Pasión y muerte aparecen enlazadas en «Barrio de Córdoba», en cuyos primeros versos:

> En la casa se defienden
> de las estrellas.
> La noche se derrumba.
> Dentro hay una niña muerta
> con una rosa encarnada
> oculta en la cabellera.
>
> (*PCJ*, I, 212)

Y en la «Oda al Santísimo Sacramento», el unicornio, símbolo de los deseos sexuales sublimados, se opone a la pasión, encarnada por la flor, y así:

> El unicornio quiere lo que la rosa olvida,
> y el pájaro pretende lo que las aguas vedan.
>
> (*OC*, I, 963)

El amor auténtico, opuesto a la idea de la muerte, y ahora ya lejano, aparece simbolizado por las rosas en los versos del «Poema doble del lago Eden»:

> ¡Ay voz antigua de mi amor,
> ay voz de mi verdad,
> ay voz de mi abierto costado,
> cuando todas las rosas manaban de mi lengua
> y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo!
>
> (*PNY*, I, 489)

Y en la misma composición, la rosa, la sangre, la pureza y la autenticidad —niño y abeto—, son rasgos de ese amor que el poeta defiende de frente al gesto de burla de quienes lo observan:

> Quiero llorar diciendo mi nombre,
> rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
> para decir mi verdad de hombre de sangre
> matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.
>
> (*Ibíd.*, 490)

De otro lado la pasión, la sangre, la vida auténtica, no son posibles en medio de Nueva York, y en el marginado Harlem:

> Las rosas huían por los filos
> de las últimas curvas del aire,
> y en los montones de azafrán
> los niños machacaban pequeñas ardillas
> con un rubor de frenesí manchado.
>
> («El rey de Harlem», *PNY*, I, 459)

Y esa misma huida se repite en «Panorama ciego de Nueva York», una composición en que la angustia y la idea de la muerte forman una «turbia fiebre de laguna» y un «metálico rumor de suicidio que nos anima cada madrugada», y lo que el hombre contempla frente a él:

> Es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo,
> es un pequeño espacio vivo al loco unisón de la luz,
> es una escala indefinible donde las nubes y rosas olvidan
> el griterío chino que bulle por el desembarcadero de la sangre.
>
> (*PNY*, I, 483)

En «Grito hacia Roma», en cambio, las flores rojas evocan la sangre, y el castigo que algún día caerá sobre una Iglesia que ha olvidado el verdadero espíritu cristiano, y transige con la violencia y la opresión:

> rosas que hieren
> y agujas instaladas en los caños de la sangre,
> mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos
> caerán sobre ti. Caerán sobre la gran cúpula
> que untan de aceite las lenguas militares
> donde un hombre se orina sobre una deslumbrante paloma
> y escupe carbón machacado
> rodeado de miles de campanillas.
>
> (*PNY*, I, 525)

En «Muerte», del mismo libro, la flor esconde en la dulzura del tallo signos de aniquilación:

> Y la rosa,
> ¡qué rebaño de luces y alaridos
> ata en el vivo azúcar de su tronco!
>
> (*PNY*, I, 503)

Y en *Diván del Tamarit*, la rosa es símbolo de un anhelo que nunca se verá realizado:

> La rosa
> no buscaba la aurora:
> casi eterna en su ramo,
> buscaba otra cosa.
>
> La rosa
> no buscaba ni ciencia ni sombra:
> confín de carne y sueño,
> buscaba otra cosa.
>
> La rosa
> no buscaba la rosa.
> Inmóvil por el cielo,
> buscaba otra cosa.
>
> («Casida de la rosa», *DT*, I, 595)

Pero, junto a los valores que hemos señalado, la rosa también ha representado tradicionalmente la belleza y el fulgor efímeros, la brevedad de la vida y lo inevitable de la muerte. Así, Sebastián de Covarrubias apuntaba en sus *Emblemas morales:*

> La fresca rosa es apazible a la vista, y da de sí suaue olor, cuya fragancia conforta los sentidos, pero en breve tiempo se passa ésta su hermosura, porque el viento la deshoja, el mesmo sol que la ha criado, la marchita. Tal es la beldad y hermosura de la muger, que de vn día a otro se muda. Y ni más ni menos, qualquier otra cosa de las que son debaxo de la luna[26].

---

[26] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Emblemas*, edic. cit., fol. 103 v.

Y su *Tesoro* nos recuerda que la rosa:

> Dedicáronla a Venus por su hermosura, y por su suave olor; y no sin misterio, porque assí como la rosa en breve espacio se marchita, assí se passa el deleyte carnal, porque la rosa es sýmbolo del placer momentáneo [27].

«Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera», escribía Garcilaso en su conocido soneto XXIII [28]. Góngora apuntaba:

> Aprended, Flores, en mí
> lo que va de ayer a hoy,
> que ayer maravilla fui,
> y hoy sombra mía aun no soy [29].

Y el mismo autor, en uno de sus romances, recuerda una imagen que Lorca popularizó en *Doña Rosita la soltera:*

> La flor de la maravilla
> esta verdad nos declara,
> porque le hurta la tarde
> lo que le dio la mañana [30].

Calderón, en su comedia *El príncipe constante:*

> A florecer las rosas madrugaron
> Y para envejecer florecieron:
> Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
> ¡Tales los hombres su fortuna vieron!:

---

[27] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro,* p. 915.

[28] GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías,* edic. cit., p. 59. Para la presencia del tema en la poesía popular y culta, véase EDUARDO MARTÍNEZ Torner, *Lírica hispánica,* pp. 63-71.

[29] LUIS DE GÓNGORA, *Letrillas,* edic. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984, pp. 47-48.

[30] LUIS DE GÓNGORA, *Romances,* edic. cit., p. 120.

En un día nacieron y expiraron,
Que pasados los siglos, horas fueron[31].

Y Francisco de Rioja:

¿Cómo naces tan llena de alegría,
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve i veloz buelo,
i ni valdrán las puntas de tu rama
ni tu púrpura hermosa
a detener un punto
la execución del hado presurosa?
El mismo cerco alado
que estoi viendo rïente,
ya temo amortiguado,
presto despojo de la llama ardiente[32].

Ya en «Aria de primavera», poema compuesto en 1918, Federico se hace eco de este tópico al imaginar, sobre el cáliz de la rosa, signos de dolor y muerte:

El poeta canta triste:
.....
Quiere cantar una rosa
Serena, dulce, rosada
Y sólo siente en su alma
Sonámbula y torturada
Una espina dolorosa,
Y en su cabeza nevada
Por el tiempo que le acosa,
Una mano descarnada
Que lo hunde en una fosa[33].

---

[31] PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El príncipe constante*, jornada II, escena XIV, en *Obras*, edic. cit., vol. I, p. 254.

[32] FRANCISCO DE RIOJA, *Poesía*, edic. cit., p. 221.

[33] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 232.

En «Tarde soleada», compuesta en el mismo año:

¡Ay! que la juventud
Es rosa que se muere
Como una rosa vieja
Que deshoja aire leve[34].

Debido a ese final inevitable y temprano que se adivina en sus pétalos, la rosa simboliza el desengaño amoroso en la «Canción en desierto» de *Suites:*

Nosotros, ay, hemos sido
pétalos de una rosa
que se murió de frío.
(*S*, I, 1074)

De ahí que la imagen de la rosa aparezca en pasajes que en lugar de belleza y apasionamiento, sugieren pena, dolor, muerte, confín último de la vida y el instinto:

Soledad pensativa
sobre piedra y rosal, muerte y desvelo.

Leemos en el «Homenaje a Fray Luis de León» compuesto por el autor en 1928 (*OC*, I, 958). En la «Casida de la mujer tendida», el amor, como el rosal, engendra criaturas destinadas a morir, y así:

bajo las rosas tibias de la cama
los muertos gimen esperando turno.
(*DT*, I, 592)

En la alocución «A las floristas de la Rambla» con motivo del estreno de *Doña Rosita* en Barcelona, en 1935:

Amigas floristas, con el cariño que os saludo bajo los árboles como transeúnte desconocido os saludo esta noche aquí, como poeta,

[34] *Ibíd.*, p. 287.

y os ofrezco con franco ademán andaluz esta rosa de pena y palabras (*OC*, III, 463).

En el poema dedicado «A Margarita [Xirgu]», con ocasión de regalarle unas flores:

Margarita: Cada rosa
tiene un rumorcillo de agua,
y un dolor de estrella viva
bajo sus hojas heladas.

(*OC*, I, 1.065)

Y, en fin, en el «lenguaje de las flores» de *Doña Rosita,* la rosa es sangre, fuego apasionado, pero también el emblema de una vida y un amor destinados a perecer sin objeto, igual que la flor mudable, bella por un día, pero presta a deshojarse. Ya en el diálogo con el Primo, en el primer acto, Rosita explica cómo vio bajar del cielo a una rosa enamorada, y:

ella se puso encarnada
siendo blanco su color;
pero, como tierna flor,
sus pétalos encendidos
se fueron cayendo heridos
por el beso del amor.

(*DRS*, II, 903)

En la descripción de la *rosa mutábile* del Tío, al final del primer acto, la flor:

Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está;
el rocío no la toca
porque se teme quemar.
Abierta en el mediodía
es dura como el coral,
el sol se asoma a los vidrios
para verla relumbrar.
Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde

en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal;
y cuando toca la noche
blando cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro
se comienza a deshojar.

(*Ibíd.*, 906)

Y en el lenguaje de las flores que la protagonista y sus amigas recitan durante el segundo acto:

Abierta estaba la rosa
con la luz de la mañana;
tan roja de sangre tierna,
que el rocío se alejaba;
tan caliente sobre el tallo,
que la brisa se quemaba.
.....

Abierta estaba la rosa,
pero la tarde llegaba,
y un rumor de nieve triste
le fue pesando en las ramas;
cuando la sombra volvía,
cuando el ruiseñor cantaba,
como una muerta de pena
se puso transida y blanca;
y cuando la noche, grande
cuerno de metal sonaba
y los vientos enlazados
dormían en la montaña,
se deshojó suspirando
por los cristales del alba.

(*Ibíd.*, 935-936)

Precisamente por el valor que las rosas y las demás flores tienen para Lorca, las rosas falsas, o la esencia artificial que se obtiene de

ellas, suelen presentar en sus escritos un sentido negativo, de vida inauténtica, oprimida o muerta:

Mi beso era una granada,
profunda y abierta;
tu boca era rosa
de papel.

Leemos en «Madrigal», de *Libro de poemas* (*LP*, I, 78). En «Suicidio», de *Canciones*, ante la inminencia de la muerte:

El jovencito se olvidaba.
Eran las diez de la mañana.
Su corazón se iba llenando
de alas rotas y flores de trapo.
(*C*, I, 365)

La imagen de San Miguel, en la capilla granadina de su mismo nombre, se nos muestra amanerada y falsa en los versos de *Romancero gitano*, cuando:

San Miguel canta en los vidrios;
efebo de tres mil noches,
fragante de agua colonia
y lejano de las flores.
(«San Miguel», *RG*, I, 411)

En la ciudad de Nueva York:

Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.
(«New York. Oficina y denuncia», *PNY*, I, 517-518)

Y los negros deberían huir de la ciudad, antes de ser alcanzados por:

> ...una leve huella de eclipse
> y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.
>
> («El rey de Harlem», *PNY,* I, 461)

La diferencia que separa la poesía popular y la de los poetas cultos, explica Federico en su conferencia sobre «El cante jondo», en 1922, es «la que hay entre una rosa de papel y otra natural» (*OC,* III, 208); y en su «Charla sobre el teatro», publicada en *El Heraldo de Madrid* el 2 de febrero de 1935, se lamenta:

> Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes («Charla sobre el teatro», *OC,* III, 458).

Clavel

A diferencia de la rosa, el clavel es una flor que el hombre puede lucir en determinadas situaciones, o con la que se le puede comparar sin menoscabar su hombría, y tiene por consiguiente una significación generalmente masculina:

> Esposo y esposa
> son clavel y rosa.

Se lee en una de las canciones recogidas por Margit Frenk[35], y los escritos de Lorca parecen corroborar este aserto: «¡Clavela! / ¿Qué tal tu esposo el clavel?», pregunta Amparo con aire de broma en la primera estampa de *Mariana Pineda* (*MP,* II, 169); y Rosita a Cocoliche, en la última escena de la *Tragicomedia de don Cristóbal:* «Para ti serán mis lágrimas y mis besitos, que eres un clavel» (*TDC,* II, 161). En la «Muerte de Antoñito el Camborio»:

---

[35] MARGIT FRENK, *Corpus,* p. 660, nº 1.408.

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.

(*RG*, I, 419)

En el romance de «San Gabriel», Anunciación exclama:

¡Gabrielillo de mi vida!,
para sentarte yo sueño
un sillón de clavellinas.

(*RG*, I, 415)

Y la Madre de *Bodas*, al recordar la muerte de los suyos:

> Cien años que yo viviera, no hablaría de otra cosa. Primero tu padre; que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano (*BS*, II, 703).

Rosa y clavel aparecen sin embargo juntos con muchísima frecuencia en el cancionero popular, y ambos sirven indistintamente como metáforas para ensalzar la belleza, generalmente la de la mujer:

Tienes una cinturita
tan delgada, que pareces
el clavel en la maceta
que con el aire se mece[36].

Son tus ojos dos luceros
Tu boca un clavel de mayo
Y tus mejillas dos rosas;
Hazme dueño de ese ramo[37].

Desde el día en que nací,
tengo la sentencia dada,
que he de morir en tus brazos,
clavel, rosita encarnada[38].

---

[36] FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 147.
[37] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. II, p. 23, nº 1.169.
[38] FEDERICO OLMEDA, *Folklore*, p. 37.

María te pusieron
en el archivo,
y yo te llamo rosa,
clavel y lirio[39].

Yo la dije: -Serrana,
rosa temprana,
clavel de olor,
vente conmigo al muelle
y embarcaremos
en el vapor[40].

Tampoco faltan ejemplos en que los claveles sustituyen a las rosas como flor característica para representar al sexo de la mujer:

Clavelinera, dame claveles,
y en tu jardín los tienes muy bien plantados,
amarillos y verdes y colorados.
Dame claveles[41].

Cómo quieres que te dé,
lo que no te puedo dar:
la cinta de mi sombrero,
si no la puedo quitar.
Sol y luna, luna y sol;
y dónde estuviste anoche,
que mis ojos no te vieron.
¡Ay!, como riega los claveles.
¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, qué floriditos los tiene[42].

E imágenes similares son frecuentes en los escritos de Lorca, especialmente en los dramas de ambiente popular. En *Mariana Pineda,* por ejemplo, la protagonista es «rosa y jazmín de Granada» (*MP,* II, 264), y en otra ocasión, Clavela exclama: «¡Ay, señora; mi niña, clavelito, / prenda de mis entrañas!» (*ibíd.,* 241). Cuando la heroína se dirige hacia el cadalso, Carmen y una de las monjas recitan:

---

[39] EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares,* vol. I, p. 169, nº 13.
[40] *Cancionero infantil,* edic. cit., p. 67.
[41] FEDERICO OLMEDA, *Folklore,* p. 114.
[42] DÁMASO LEDESMA, *Folk-lore,* p. 85.

Porque has amado mucho, Dios te abrirá su puerta.
¡Ay triste Marianita! ¡Rosa de los rosales!
.....
¡Clavellina de mayo! ¡Rosa de Andalucía!,
que en las altas barandas tu novio está esperándote.

(*Ibíd.*, 271-272)

En la nana de *Bodas de sangre:*

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.
Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

(*BS*, II, 714)

Y aunque la rosa suele tener un significado sexual unívoco, como sustituto imaginario del sexo de la mujer[43], clavel y rosa son metáforas intercambiables para aludir a los genitales masculinos. Así, en la «Oda a Walt Whitman»:

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión.

(*PNY*, I, 528)

Mientras que en la «Gacela del amor desesperado», de *Diván del Tamarit*, el encuentro sexual, simbolizado aquí por el clavel, se produce en un ambiente que sugiere suciedad y repugnancia:

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.
Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.

(*DT*, I, 575)

---

[43] Véase antes, cap. II, pp. 83 y ss.

El clavel de color rojo es una hoguera abreviada —«flor encendida», «envidia de la llama y de la aurora», le denominó Francisco de Rioja [44]—, y como otras flores de igual tonalidad, es metáfora corriente para aludir a la sangre. Así, Mariana Pineda implora entre sollozos:

> ¡Señor, por las llagas de vuestro costado!
> Por las clavelinas de su dulce sangre,
> enturbia la noche para los soldados.
>
> (*MP*, II, 189)

Y el Primo de Rosita:

> Por los diamantes de Dios
> y el clavel de su costado,
> juro que vendré a tu lado.
>
> (*DRS*, II, 905)

Por sus connotaciones sexuales y su color encendido, que nos recuerdan la sangre y el fuego de la pasión, el clavel ha sido tradicionalmente, como la rosa, un símbolo de la vida y el amor. El clavel, en efecto, es la flor «apasionada» en el lenguaje alegórico de *Doña Rosita* (*DRS*, II, 935). En el refranero catalán:

> Al clavell
> l'amor amb ell.
>
> Clavell a l'orella
> cerca parella.
>
> Clavell a l'orella
> crida donzella [45].

Y en sus recuerdos de Yegen, Gerald Brenan recoge la siguiente anécdota:

---

[44] FRANCISCO DE RIOJA, *Poesía*, edic. cit., p. 209.
[45] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, pp. 1.137 y 1.140.

> Otra cosa que podía hacer el joven era pedir a la chica el clavel blanco que lucía en el cabello; si ella se lo daba, él, a cambio, le entregaba un clavel rojo, y así se hacían *novios*[46].

Ya en 1919, en su «Salutación elegiaca a Rosalía de Castro», el joven Federico toma el clavel como emblema de una Andalucía encendida, apasionada y vital:

> El clavel resume a la Andalucía:
> Es cerebro, seno, rayo, corazón.
> El sol lo engendró en un mediodía
> Sobre el ronco treno de un viejo bordón[47].

En uno de los «Estados sentimentales», redactados en la misma época, se lee: «Yo soy náufrago del amor doliente y quiero morir entre lagos de clavel» (*OC*, III, 178). También el protagonista de la «Balada de un día de julio», consumido por el amor y la ausencia:

> Está muerto en el agua,
> niña de nieve,
> cubierto de nostalgias
> y de claveles.
> (*LP*, I, 64)

La «Elegía a doña Juana la loca», de *Libro de poemas*, se inicia con estos versos:

> Princesa enamorada sin ser correspondida.
> Clavel rojo en un valle profundo y desolado.
> («Elegía a doña Juana la loca», *LP*, I, 21)

La soltera de «Elegía», llena de ansias y deseos infecundos, es cisne moreno envuelto en «espumas de rojos claveles que aroman / los nidos

---

[46] GERALD BRENAN, *Al sur*, p. 120.
[47] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 513.

marchitos que hay bajo sus alas» (*LP,* I, 40); y, al morir, aunque su cuerpo vaya a la tumba «intacto de emociones»:

> De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos,
> y de tus senos, rosas como la nieve blancas.
>
> (*Ibíd.*, 41)

En *Yerma,* las flores rojas sustituyen a la sangre, símbolo de un amor y de unos hijos que no llegarán a ser:

> Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay!
> Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza (*Y,* II, 864).

Y en la «Gacela del mercado matutino», de *Diván del Tamarit,* el clavel simboliza un amor soñado y deseado, antes que vivido:

> ¡Qué voz para mi castigo
> levantas por el mercado!
> ¡Qué clavel enajenado
> en los montones del trigo!
> ¡Qué lejos estoy contigo,
> qué cerca cuando te vas!
>
> *Por el arco de Elvira*
> *voy a verte pasar,*
> *para sentir tus muslos*
> *y ponerme a llorar.*
>
> (*DT,* I, 585)

Amapola

La amapola, igual que otras flores encarnadas, es metáfora común en la lengua popular para ensalzar la belleza femenina, a menudo entreverada de apasionamiento: «¿Cuándo me vas a contar las historias que me prometiste?», pregunta Rosita a Cristóbal en los *Títeres de cachiporra,* a lo que él responde: «Son muy bonitas, tan bonitas como esa carilla de amapola» (*TDC,* II, 153). De amapola son los muslos de Soledad Montoya, condenados a volverse como el azabache en el «Romance de

la pena negra» (*RG*, I, 409); y el Alcalde de *La zapatera prodigiosa* explica:

> Muchas mujeres he conocido: como amapolas, como rosas de olor..., mujeres morenas con los ojos como tinta de fuego, mujeres que les huele el pelo a nardos y siempre tienen las manos con calentura, mujeres cuyo talle se puede abarcar con dos dedos (*ZP*, II, 420).

Por su color rojo ardiente, la amapola tiene un significado similar al de las otras flores de igual tonalidad: sangre, fuego, luz, pasión —«Amapola, sangre de la tierra», la llamó Juan Ramón Jiménez[48]—; si bien la idea de la brevedad de los placeres y lo efímero de la existencia, aparece en ella más acentuada, debido a la delicada consistencia de sus pétalos, como ya adivinaba Covarrubias al explicar la etimología del nombre con que designamos a esta planta, la cual se denomina *amapola* en castellano, «*quasi amabola*», y *papaver erraticum* en latín, según el mismo Covarrubias, «porque sus flores con facilidad se despegan y buelan por el aire»[49]. También en la «Balada de Caperucita», compuesta por Federico en 1918:

> Un grupo de amapolas dice a la dulce niña:
> «Caperucita roja perdida por el bosque,
> ¿Quieres que te enseñemos a ser como nosotras?
> Si nos das tu mirada que ilumina la noche
> Pondremos en tu cuello rayos de sol cuajados
> Y en tu cuerpo esmeraldas de nuestros corazones.
> Te enseñaremos gratos danzares con el viento.
> Es el viento muy bueno. ¡Ay!, tú no le conoces.
> Nosotras no tenemos perfume y él nos trae
> Los perfumes divinos que exhalan otras flores».
> .....
> La pobre niña queda toda sobrecogida
> Ante las amapolas y murmura: «¡Oh flores!,
> ¿Por qué queréis que sea como una de vosotras

---

[48] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Balada de la amapola», de *Baladas de primavera* [1907], en *Primeros libros*, edic. cit., p. 748.

[49] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 109.

Si sois las prisioneras más humildes del bosque?
¿Por qué me seducís con las danzas del viento
Si el viento es una mano que troncha vuestros goces?
Dejadme que me vaya». Las amapolas gritan:
«El viento no nos troncha, es la muerte». «Entonces
(Dice Caperucita).... el viento trae la Muerte.
Y temo que ese viento terrible me deshoje» [50].

En la «Leyenda de las piedras», poema del mismo año, la amapola se hermana con el clavel para representar a la Andalucía apasionada que ya hemos contemplado en otros textos:

Que la amapola y el clavel son el emblema
De una sangre que ya se derramó.
.....
¡Madre Andalucía! ¡Gigante morena!
Tierra de las raras leyendas de amor [51].

En «Estío», de *Suites,* las amapolas son gotas de sangre de la gran divinidad de la tierra, tendida en verano sobre la llanura:

Ceres está muerta
sobre la campiña,
su pecho
acribillado de amapolas,
su corazón
acribillado de cigarras.
(«Estío», *OC,* I, 823)

En el madrigal que recita Curianito en *El maleficio de la mariposa,* la amapola es el receptáculo de la luz y la dulzura:

¡Oh amapola roja que ves todo el prado,
como tú de linda yo quisiera ser!
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado
llorando el rocío del amanecer.

---

[50] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* pp. 483-484.
[51] *Ibíd.,* p. 171.

Eres tú la estrella que alumbra a la aldea,
sol del gusanito buen madrugador.
¡Que cieguen mis ojos antes que te vea
con hojas marchitas y turbio color!

¡Quién fuera una hormiga para poder verte
sin que se tronchara tu tallo sutil!
Yo siempre a mi lado quisiera tenerte
para darte besos con miel del abril.

Pues mis besos tienen la tibia dulzura
del fuego en que vive mi rara pasión;
y hasta que me lleven a la sepultura
latirá por ti este corazón.

(*MM*, II, 23)

Y para materializar los sueños inconfesables de homosexualidad y travestismo del Hombre 2 ante los ojos del espectador, en el primer cuadro de *El público*, el autor apunta la siguiente acotación:

> El DIRECTOR empuja bruscamente al HOMBRE 2 y aparece por el otro extremo del biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza (*EP*, II, 607).

Alhelí

Planta ornamental, con flores de agradable aroma y coloración diversa, el alhelí, común en nuestros jardines, es metáfora corriente en el cancionero popular, junto al clavel y la rosa, para ensalzar la belleza:

De rosas y claveles
y de alelíes,
se te llena la boca
cuando te ríes.
De rosas y claveles
y de alelíes.

Dice una canción recogida por Bonifacio Gil [52]; y en la obra de García Lorca, los alhelíes evocan en primer lugar los ambientes populares en que esta flor se cultiva, como en el romance que recita el protagonista en el segundo acto de *La zapatera prodigiosa,* en que explica cómo:

> Un lunes por la mañana,
> a eso de las once y media,
> cuando el sol deja sin sombra
> los juncos y madreselvas,
> .....
> regaba sus alhelíes
> la arisca talabartera.
>
> (*ZP,* II, 432)

El alhelí de color rojo, el que Federico prefiere en sus escritos, presenta por otro lado una significación similar a la que ofrecen la rosa o el clavel. Así, en la «Muerte de Antoñito el Camborio», cuando «los erales sueñan / verónicas de alhelí» (*RG,* I, 419), la flor está evocando los colores del capote y la sangre derramada en la corrida. En el romance de «La monja gitana», son los alhelíes que la joven borda sobre el mantel de la misa, los que levantan su imaginación hacia un vuelo apasionado (*RG,* I, 404); y en *La zapatera prodigiosa,* cuando está a punto de renacer el amor entre los protagonistas, ella canta:

> Las manos de mi cariño
> te están bordando una capa
> con agremán de alhelíes
> y con esclavina de agua.
>
> (*ZP,* II, 439)

Muy claro es el valor sexual de estas flores en la canción de las lavanderas de *Yerma,* ya citada:

> Por el aire ya viene
> mi marido a dormir.

---

[52] *Cancionero del campo,* edic. cit. p. 56.

Yo alhelíes rojos
y él rojo alhelí.
.....
Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre del segador.

(*Y*, II, 837-838)

Y para explicar al Primo la llegada del amor, en *Doña Rosita la soltera*, la protagonista canta:

Tierna gacela imprudente
alcé los ojos, te vi
y en mi corazón sentí
agujas estremecidas
que me están abriendo heridas
rojas como el alhelí.

(*DRS*, II, 903-904)

Magnolia

Aunque sus pétalos presentan colores muy variados, blancos y purpúreos, también la magnolia evoca la presencia de la carne, el amor o el sexo en todos los casos en que aparece citada, y ya desde los primeros escritos del autor. Así, en «Crepúsculo del corazón», poema compuesto en 1918, el hablante recuerda:

¡Aquellas manos!
Blancas magnolias hechas carne
Que saben de misterios en las almas.
Palomas que sabían consolarme.
¡Aquellas manos![53]

En la «Elegía» dedicada a la mujer que no conoció el amor:

Te marchitarás como la magnolia.
Nadie besará tus muslos de brasa.

---

[53] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, pp. 145-146.

Ni a tu cabellera llegarán los dedos
que la pulsen como las cuerdas de un arpa.

(*LP*, I, 39-40)

En *Canciones*, Lucía Martínez se nos ofrece:

Umbría de seda roja.
Tus muslos como la tarde
van de la luz a la sombra.
Los azabaches recónditos
oscurecen tus magnolias.

(«Lucía Martínez», *C*, I, 350)

Al describir los ambientes de Granada, en 1930, en su conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», Federico recuerda cómo:

> ...las granadinas, con sus hermosos brazos desnudos y sus vientres como magnolias oscuras, abren en la calle quitasoles verdes, naranja, azules, entre el frenesí de las iluminaciones y de los violines y de los coches enjaezados, en un *carrousel* de amor, de galantería, de nostalgia (*OC*, III, 328).

Y en la composición con que se abre el poemario de *Diván del Tamarit*, el cuerpo del ser amado se transforma en un jardín ideal[54], y en los primeros versos:

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

(«Gacela del amor imprevisto»,
DT, I, 573)

---

[54] ANDREW A. ANDERSON, «Análisis de la "Gacela del amor imprevisto" del *Diván del Tamarit*», en *Hommage à Federico García Lorca*, pp. 189-196, p. 193.

Azahar

Frente a las flores rojas, en que el fuego y la sangre se materializan, las flores blancas o de colores pálidos suelen identificarse con el agua, la nieve y el rocío, y comparten con tales elementos un conjunto de significados, entre los que destacan la belleza, la frialdad, la nitidez, tradicionalmente asociadas con la blancura y con el agua clara[55].

Entre las flores blancas destaca ante todo el azahar, flor del limonero y del naranjo, símbolo de la virginidad y la pureza, y adorno de las jóvenes en el día de su boda[56]. En Andalucía, según testimonios recopilados a principios de este siglo:

> La mujer rica usa traje blanco, velo blanco y corona de azahar; la mediana el mejor vestido que tiene y el velo y azahar en el pecho, y la pobre los trapitos de cristianar, sean como sean y mantilla. También suelen llevar azahar natural que aquí lo hay siempre, pues casi todos los limoneros florecen todas las lunas[57].

Y en Cataluña, Joan Amades recoge la siguiente explicación tradicional acerca del uso de esta flor en el vestido nupcial:

> La tradició diu que al jardí de casa de la Mare de Déu creixia un gran taronger que era l'arbre que més s'estimava dels molts que florien al seu clos. El dia que va casar-se amb Sant Josep collí una flor de tarongina i se'n va adornar el pit. I des d'aleshores la flor de tarongina s'ha considerat com un símbol de virginitat i d'humilitat i les núvies se'n posen al pit quan van a casar-se, tal com la Mare de Déu, que va ésser la primera de fer-ho[58].

Ya en un poema fechado en 1918, Federico escribe, recordando la significación más conocida de la flor:

---

[55] Véase J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 52 y ss.

[56] JOSÉ ANTONIO DE FRANCISCO, *También las flores*, p. 69; CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, p. 86; y FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, pp. 53-54.

[57] ANTONIO LIMÓN DELGADO, *Costumbres*, p. 184.

[58] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, pp. 345-346.

¡Salve! dulce adorno de las novias,
Blanco enigma de la felicidad,
Presagiador de pureza en el sexo
Con aroma casto de fecundidad.
Flor de ensueño en las almas de virgen,
Gran heraldo de noches de amor
Que pareces rocío congelado,
Pedrería con vida y con olor.
Tenue prehistoria de la naranja
Que evocas místico a la cuna,
Vago nocturno de perfume,
Rayo cuajado de la luna[59].

También en *Bodas de sangre,* el azahar simboliza la pureza de la novia, y por su frescor y su blancura, se asocia con el rocío y la humedad matutina, portadora de fecundidad:

Baja, morenita,
que llueve rocío la mañana fría.
.....
Despertad, señora, despertad,
porque viene el aire lloviendo azahar.
(*BS*, II, 746)

En el acto segundo, el novio es quien trae consigo el azahar que la desposada se pondrá en el pecho durante la ceremonia (*ibíd.*, 741 y 759). La novia:

> Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros. Sobre el peinado de visera lleva la corona de azahar (*ibíd.*, 748).

La misma corona de azahar que ella ha arrojado al suelo poco antes, con gesto premonitorio, provocando los reproches y quejas de la criada (*ibíd.*, 737); y en el último acto, encarándose con la Novia, la Madre exclama:

---

[59] FEDERICO GARCÍA LORCA, «El encanto del azahar de las novias», en *Poesía inédita,* p. 226.

¡Floja, delicada, mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer! (*ibíd.*, 796).

En el *Poema del cante jondo,* en cambio, es la muerte, transfigurada en amante [60], quien luce las mismas galas que una virgen desposada, aunque ya marchitas:

Por un camino va
la muerte, coronada,
de azahares marchitos.
Canta y canta
una canción
en su vihuela blanca,
y canta y canta y canta.
(«Clamor», *PCJ,* I, 196)

Y el Maniquí de *Así que pasen cinco años,* sobre el que descansa inútilmente el traje de la novia, como un símbolo de la frustración erótica y de los sueños maltrechos, recita desconsolado:

Mi cola se pierde por el mar
y la luna lleva puesta mi corona de azahar.
.....
¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?
Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar.
(*APCA,* II, 552)

Sin embargo, por ser la flor del naranjo, fruto del amor por excelencia, y por su brillo y su aroma, el azahar, a pesar de su blancura, es una flor encendida, a menudo cargada de insinuaciones eróticas: «estrella de Venus» y «flor resplandeciente» la denominaba Covarrubias [61]. Federico, en su «Canción oriental» de *Libro de poemas,* recuerda que:

---

[60] Véase, a propósito de este tema, MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ ALONSO, *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada,* Madrid, Gredos, BRH, 1971.

[61] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro,* p. 172.

La naranja es la tristeza
del azahar profanado,
pues se torna fuego y oro
lo que antes fue puro y blanco.

(*LP*, I, 106)

Y en el poema inédito ya citado, el azahar se lamenta:

Que sólo broto por ser naranja.
Y si me arrancan de mi vergel
No hay mediodía, sólo soy infancia,
Sólo contemplo mi amanecer[62].

En «Veleta», de *Libro de poemas*, los azahares evocan la pasión y el mediodía:

Viento del sur,
moreno, ardiente,
llegas sobre mi carne,
trayéndome semilla
de brillantes
miradas, empapado
de azahares.

(«Veleta», *LP*, I, 7)

El gitano, enraizado en la naturaleza, todo pasión y energía, tiene nubes y anillos en la sangre, azahar en enero y naranjas en la nieve (*PCJ*, I, 228); y en «Lección», de *Suites*, el alma, que nació blanca y con ansias de volar, reprocha al cuerpo, que la mantiene sujeta:

Nací blanca y más blanca.
Tú me dejarás
tristeza de pupilas.
Me dejarás
estrellitas de carne
y espadas de azahar.

(*S*, I, 1.023)

---

[62] FEDERICO GARCÍA LORCA, «El encanto del azahar de las novias», en *Poesía inédita*, p. 227.

Azucena o lirio blanco

La azucena, o lirio de color blanco, que no debe confundirse con la variedad morada, a la que luego nos referiremos, es común como término de comparación en la poesía culta, el folklore, e incluso en el habla coloquial, para ensalzar la belleza, especialmente cuando denota dulzura, inocencia o castidad. En el *Cantar de los cantares,* los labios de la esposa «son dos lirios que destilan exquisita mirra» [63]. En nuestro cancionero popular son frecuentes las comparaciones de este tipo:

Eres la palma gallarda
y hermosísimo laurel,
eres azucena blanca
y bellísimo clavel [64].

Rosita tiene una «piernecita de azucena», según Currito (*TDC,* II, 146). «Es una azucena. ¿Ve usted su cara?», explica la madre de Belisa a don Perlimplín (*ADP,* II, 465). En una de las composiciones juveniles de García Lorca:

¡Ah, los pianos!, ¡las noches serenas!
¡Ah, las estrellas!, ¡los amaneceres!
¡Ah, la blancura de las azucenas
Dulces como vientres de rubias mujeres! [65]

Y en *Libro de poemas,* la miel es:

Dulce como los vientres de las hembras.
Dulce como los ojos de los niños.
Dulce como las sombras de la noche.
Dulce como una voz.
O como un lirio.

(«El canto de la miel», *LP,* I, 38)

---

[63] *Cantar de los cantares,* 5, 13, en *Sagrada Biblia,* edic. cit., p. 811.
[64] EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares,* vol. I, p. 286, nº 675.
[65] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Vaguedades», en *Poesía inédita,* p. 139.

Por su blancura impecable, el lirio ha simbolizado tradicionalmente, lo mismo que el azahar, la pureza, la inocencia y la virginidad[66]: «Es el açucena símbolo de la castidad por su blancura, y de la buena fama por su olor», explica en su *Tesoro* Sebastián de Covarrubias[67]. Jacinto Polo de Medina llamó a esta flor «Honesta Venus, azucena hermosa, / vergüenza de la rosa», «estrella de cristal en verde esfera», y «aurora de los prados floreciente»[68]. Y Matías Ginovés:

> Y la casta azucena,
> cuanto más casta tanto más fragante,
> que de la blanca castidad triunfante
> ámbares sólo el símbolo evapora,
> parece entre las flores principales
> doña Blanca del Prado,
> que al céfiro delgado,
> —su dulce esposo, su galán Medoro—,
> para dote le ofrece
> en fuentes de alabastro, granos de oro[69].

Y el simbolismo pervive en los vocabularios de las flores de moda en el siglo XIX, en que el lirio blanco simboliza la inocencia, la candidez, la pureza[70], valores que aprovecha Lorca en casi todos los pasajes de su obra en que aparece la flor[71]. En el capítulo II ya pudimos comprobar cómo en varias de sus poesías juveniles, la azucena es la metáfora que Federico prefiere para describir su corazón melancólico y dormido,

---

[66] CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, pp. 307-309; y J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 651-652.

[67] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro*, p. 40.

[68] JACINTO POLO DE MEDINA, *Poesía. Hospital de incurables*, edic. de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987, p. 78.

[69] *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, edic. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1987, p. 333.

[70] JOSÉ ANTONIO DE FRANCISCO, *También las flores*, p. 63; FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, pp. 54-55; y JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.136.

[71] Sobre los significados de esta flor en Lorca, véase EGON HUBER, *García Lorca*, pp. 87-89; ANDREW A. ANDERSON, «*Lirio* and *Azucena* in Lorca's Poetry and Drama», *ALEC*, XI, 1986, pp. 39-59; y RICHARD L. PREDMORE, *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 37 y ss.

blanco en su apartamiento y su pureza, distante de la fiebre pasional que abre y devora otros pétalos, carnales y enrojecidos [72]; y en otra de las composiciones de esta época, que tuvimos ocasión de comentar al tratar de las adelfas, se lee:

> Dolorosos días de llanto y de muerte.
> Inquietud con forma, con ritmo y olor.
> Las adelfas blancas de mi fantasía
> Derraman amargas toda su ironía
> Sobre la azucena de mi corazón [73].

Blancura, serenidad y pureza significan las azucenas y lirios en las páginas de *Libro de poemas*. Así, en la «Invocación al laurel», el protagonista afirma haber cantado «con los lirios canciones serenas» (*LP*, I, 135). En «Espigas», la belleza inmaculada y espontánea de los campos está representada por «las blancas margaritas / y los lirios que nacen *porque sí*» (*LP*, I, 121). Y en «Madrigal de verano», el poeta pregunta a Estrella la gitana:

> ¿Cómo a mí te entregaste, luz morena?
> ¿Por qué me diste llenos
> de amor tu sexo de azucena
> y el rumor de tus senos?
>
> (*LP*, I, 49)

La pureza y sencillez propias del mundo natural en que se desenvuelve la anécdota del *Maleficio*, aparecen simbolizadas, ya en la primera acotación, por los elementos del paisaje:

> Una veredita casi invisible borda sobre la hierba un ingenuo arabesco. Más allá del pradito, una pequeña charca rodeada de espléndidas azucenas y unas piedras azules... Es la hora casta del amanecer. Y todo el prado está cubierto de rocío (*MM*, II, 9).

Ese mundo natural, ingenuo y limpio, es el que evoca el autor en unos versos de *Poeta en Nueva York*, en que los tres amigos fueron en

---

[72] Véase antes, pp. 64-66.

[73] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Canción», *Poesía inédita*, pp. 37-38.

sus manos «tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas» («Fábula y rueda de los tres amigos», *PNY,* I, 450) [74]. En el poema titulado «El niño Stanton», el hablante invita al muchacho a refugiarse en el bosque para recuperar las voces de la naturaleza y de sus criaturas, voces:

> que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
> en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
> en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
> para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.
>
> (*PNY,* I, 496)

En el «Pequeño vals vienés», el paraíso ingenuo y puro de la infancia está simbolizado por «el oscuro desván del lirio», «desván donde juegan los niños» (*PNY,* I, 535-536); y en este mismo poema, mientras el alma del poeta se orienta hacia la idealización y la pureza, su cuerpo queda prendido en el amor carnal [75]:

> Dejaré mi boca entre tus piernas,
> mi alma en fotografías y azucenas.
>
> (*PNY,* I, 536)

Y la misma antítesis entre la castidad y la pasión, vuelve a hallarse en el «Soneto de la carta»:

> Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,
> tigre y paloma, sobre tu cintura
> en duelo de mordiscos y azucenas
>
> (*OC,* I, 942)

Aunque la autenticidad y la pureza que las azucenas simbolizan, se revela falsa en la *Comedia sin título,* al denunciar el Autor las mistificaciones del teatro, y descubrir que:

---

[74] CHARLES MARCILLY, *Ronde et fable,* p. 28.

[75] PIERO MENARINI, *«Poeta en Nueva York»,* p. 167.

> ...en todo arte había una mitad de artificio que por ahora le molestaba, y que no tenía gana de traer aquí el perfume de los lirios blancos o la columna salomónica turbia de palomas de oro (*CST,* II, 1070).

La blancura inmaculada y la pureza del lirio han hecho de él una flor corriente en la literatura religiosa para referirse a Jesucristo, a los ángeles, a los santos y a la Virgen, ante cuya imagen suelen depositarse azucenas como símbolo y ofrenda:

> Yo soy el narciso de Sarón,
> un lirio de los valles.
> Como lirio entre los cardos
> es mi amada entre las doncellas.

Se lee en el *Cantar de los cantares*[76]. En el libro del profeta Oseas, Yavé será:

> ...como rocío para Israel, que florecerá como lirio y extenderá sus raíces como el álamo. Crecerán sus ramas, y será su floración como la del olivo, y su aroma como la del incienso[77].

En la doctrina mística de los primeros cristianos, el lirio de los valles representa a Jesucristo, que restituye la vida en toda su pureza, ofreciendo inmortalidad y salvación[78]; y recogiendo dicha tradición, Salvador Rueda escribía:

> A sus estrechos botones
> ya están llamando los lirios;
> vendrán a dar a la tierra
> alguna nueva de Cristo:
> los blancos, de su pureza;
> los otros, de su martirio[79].

---

[76] *Cantar de los cantares,* 2, 1-2, en *Sagrada Biblia,* edic. cit., p. 808.
[77] *Oseas,* 14, 6-7, *ibíd.,* p. 1.097.
[78] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario,* p. 652.
[79] JOSÉ MANUEL BLECUA, *Las flores,* p. 198.

También Lorca toma la azucena como símbolo de la pureza que debía rodear a las ceremonias religiosas, o como metáfora del mundo celestial y emblema de santidad:

> Las tareas sacerdotales debiera tenerlas la mujer, cuyas manos, que son azucenas rosadas, se perdieran entre las blancuras de las randas, manos dignas de alzar la hostia y de bendecir, lirios de verdadero encanto sacerdotal, y cuyas bocas pudieran posarse en el cáliz como suaves granates de pureza apasionada, únicos labios iniciados, por su belleza o por su significación simbólica, para recibir las armonías místicas e inefables de la sangre del cordero celestial.

Se lee en sus *Impresiones y paisajes* (*IP*, III, 49). En el poema juvenil titulado «¡Azul!», «una Virgen y un lirio» son el compendio de lo limpio y lo divino (*OC*, I, 1005). En «Santiago», de *Libro de poemas*, el apóstol va dejando a su paso un rastro de lirios blancos que nos recuerdan la presencia de lo puro y sobrenatural, y la estela blanquecina de la vía láctea:

> Era dulce el Apóstol divino,
> más aún que la luna de enero.
> A su paso dejó por la senda
> un olor de azucena y de incienso.
>
> (*LP*, I, 44)

En el romance dedicado a San Gabriel, explica Federico en su lectura de *Romancero gitano*, el arcángel «anunciador, padre de la propaganda, planta sus azucenas en la torre de Sevilla» (*OC*, III, 344); y en el poema, en efecto:

> Anunciación de los Reyes,
> bien lunada y mal vestida,
> abre la puerta al lucero
> que por la calle venía.
> El Arcángel San Gabriel,
> entre azucena y sonrisa,
> biznieto de la Giralda,
> se acercaba de visita.
>
> (*RG*, I, 415)

Un toque inmaculado y celeste tiene el lirio en «El paseo de Buster Keaton», cuando los ojos «infinitos y tristes» del protagonista, «sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda» (*OC*, II, 278); y el alma desatada de Mercedes es blancura celestial, «monte de luz y llaga de azucena», en el poema que Federico dedica a la niña con motivo de su muerte, en 1936 (*OC*, I, 935).

De otro lado, los lirios son «la esperanza» en el lenguaje de *Doña Rosita* (*DRS*, II, 935), aunque, a diferencia de las flores rojas, que simbolizan el fuego y la pasión, como ya tuvimos ocasión de comprobar, los lirios, por su blancura y frescor, y por nacer en la orilla de los estanques y ríos, se asocian a menudo con el agua, la nieve, la escarcha o el rocío, a los que evocan e incluso sustituyen en numerosos pasajes, sin que en ellos falten connotaciones de palidez, frialdad y desamor. Así, en una composición juvenil, el poeta pregunta al agua:

> Cielo chico y tembloroso,
> viejo espejo de las vidas
> ¿qué romance vas cantando
> entre los lirios cautiva?
>
> («¿Qué tiene el agua del río..?»,
> *OC*, I, 983)

En otro poema de esta época, dedicado a la ciudad de Granada:

> El sonido del agua es como un polvo viejo
> que cubre tus almenas, tus bosques, tus jardines,
> agua muerta que es sangre de tus torres heridas
> agua que es toda el alma de mil nieblas fundidas
> que convierte a las piedras en lirios y jazmines.
>
> («Granada. Elegía humilde», *OC*, I, 1.000)

En *El maleficio de la mariposa*, cuando el rocío está a punto de caer sobre los diminutos habitantes de la hierba, los gusanos exclaman:

> Ya podemos bebernos
> el rocío.
>
> Ahora he visto en el lago
> temblar a los lirios.

Pronto caerá sobre las hierbas,
santo y cristalino.

(*MP*, II, 49)

En la canción dedicada a Juan Ramón Jiménez, la frialdad de la poesía de este autor recuerda a una Venus fría, asociada por su apariencia y su espíritu con las flores blanquecinas:

La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa
surgía en la luz perenne.
Quedaba el mundo,
lirio de algodón y sombra,
asomado a los cristales,
viendo el tránsito infinito.

(«Venus», *C*, I, 323-324)

En la «Soledad insegura», poema en honor de Góngora compuesto en 1927:

Lirios de espuma cien y cien estrellas,
bajaron a la ausencia de las ondas.

(*OC*, III, 909)

En «Apunte para una Oda», esbozo de una composición más extensa, cuya protagonista es la soledad, se lee:

Soledad de lo alto, toda frente y luceros,
como una gran cabeza cortada y palidísima;
redonda soledad que nos deja en las manos
unos lirios suaves de pensativa escarcha.

(*OC*, I, 970)

Y en una alocución previa a la representación de *La vida es sueño*, en 1932, Federico recuerda cómo:

> ...la melodía entrañable que nace del órgano de Vitoria, gime llena de escarcha y estambres de azucena en la vihuela de Salinas... (*OC*, III, 436).

Además de blancura e inocencia, el lirio significa frialdad, apartamiento, nieve y silencio, en los versos del «Pequeño vals vienés» en que el hablante declara:

> Porque te quiero, te quiero, amor mío,
> en el desván donde juegan los niños,
> soñando viejas luces de Hungría
> por los rumores de la tarde tibia,
> viendo ovejas y lirios de nieve
> por el silencio oscuro de tu frente.
>
> (*PNY*, I, 536)

En el «Noiturnio do adoescente morto», de *Seis poemas galegos*, al muchacho ahogado le rodean el clamor y la transparencia de las aguas:

> Agoa despenada baixaba da lúa
> cobrindo de lirios a montana núa.
>
> (*SPG*, I, 564)

En la «Gacela del niño muerto», de *Diván del Tamarit*, para acompañar en su agonía al niño ahogado:

> Un gigante de agua cayó sobre los montes
> y el valle fue rodando con perros y con lirios.
>
> (*DT*, I, 577)

Y en la «Casida de la mano imposible», el protagonista sólo quiere, para asistir al momento de su muerte, la presencia de una mano, aunque ésta sea fría como el lirio:

> Yo no quiero más que una mano,
> una mano herida, si es posible.
> .....

Sería un pálido lirio de cal,
sería una paloma amarrada a mi corazón,
sería el guardián que en la noche de mi tránsito
prohibiera en absoluto la entrada a la luna.

(*DT*, I, 594)

El amor es agua con «juncos y lirios» en el diálogo de *Así que pasen cinco años* en que la Mecanógrafa le reprocha al Joven su despego (*APCA*, II, 573); aunque en el mismo drama, el lirio significa amargura y frialdad en la escena en que la Muchacha debe buscar a su novio en el fondo del mar, entre «grandes caracolas / y lirios de sal» (*ibíd.* 564). Y en *Los sueños de mi prima Aurelia,* al morir Esmeraldita, todos:

Volaban y volaban
para avisar al agua.
Vino corriendo el río
con levita de lirios.

(*SPA*, II, 1131)

Jazmín

Planta trepadora de la familia de las oleáceas, de flores blancas en su variedad más conocida, el jazmín se asocia en la poesía con realidades que denotan blancura, humedad, frescor, igual que otras flores de colores similares:

Naciste entre la espuma
de las ondas sonantes
que blandas rompe y tiende el Ponto en Chío,
i quiçá te formó suprema mano,
como a Venus también, de su rocío.

Escribe Francisco de Rioja al describir a esta flor [80]; y Matías Ginovés, en el poema citado:

---

[80] FRANCISCO DE RIOJA, *Poesía,* edic. cit., p. 226.

Entre la multitud de verdes hojas
las suyas abre blancas
el nevado jazmín transcendïente,
que de nuestra odorífera potencia
se incluye en la postrera diferencia[81].

En la obra de García Lorca, el jazmín es metáfora corriente para aludir a la carne, y por extensión, al amor y el sexo, aunque con las lógicas connotaciones de palidez, frío y humedad propias de las flores blancas. En el *Romancero gitano,* por ejemplo, Anunciación palidece ante el fulgor del Arcángel San Gabriel (*RG,* I, 415):

San Gabriel: aquí me tienes
con tres clavos de alegría.
Tu fulgor abre jazmines
sobre mi cara encendida.

Con un ademán ambiguo, entre frío y encendido, el mariquita de *Canciones* «se adorna / con un jazmín sinvergüenza» («Canción del mariquita», *C,* I, 333). Humedad y sequedad, frialdad y quemazón, se mezclan en los atavíos con que la Novia de *Así que pasen cinco años* quisiera entregarse al Joven:

> Quiero un hábito color tierra para ese hombre; un hábito de roca pelada con un cordón de esparto a la cintura [...]. Pero con una corona de jazmines en el cuello y toda mi carne apretada por un velo mojado por el mar (*APCA,* II, 538-539).

El mismo Joven, al evocar el nacimiento del hijo, contrapone símbolos de indican a la vez serenidad y entusiasmo:

Sí, mi hijo:
donde llegan y se juntan
pájaros de sueño loco
y jazmines de cordura.
(*APCA*, II, 555)

---

[81] *Poesía de la Edad de Oro,* edic. cit., pp. 332-333.

El Director de *El público* se convertiría en una figura de jacintos, humedad y junco, realidades que evocan la frescura acogedora y el rumor del sexo:

> Oye, ¿y si yo me convirtiera en un pequeño enano de jazmines? [...] Me convertiría en una píldora de anís, una píldora donde estarían exprimidos los juncos de todos los ríos y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas (*EP,* II, 625-626).

En *Yerma,* el jazmín es la semilla y la esperanza de maternidad, abierta en la carne de la desposada:

> Te diré, niño mío que sí,
> tronchada y rota soy para ti.
> ¡Cómo me duele esta cintura,
> donde tendrás primera cuna!
> ¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
> ¡Cuando tu carne huela a jazmín!
>
> (*Y,* II, 815-816)

Frío, calor y jazmín se mezclan en la canción que entonan las lavanderas:

> En el arroyo frío
> lavo tu cinta,
> como un jazmín caliente
> tienes la risa.
>
> (*Ibíd.,* 830)

Aunque la humedad cálida y acogedora del amor, se vuelve fría y estéril, llena de semillas indecisas que no llegarán a ser, en la «Casida del amor imprevisto» de *Diván del Tamarit,* cuando:

> Entre yeso y jazmines, tu mirada
> era un pálido ramo de simientes.
> Yo busqué, para darte, por mi pecho
> las letras de marfil que dicen *siempre,*
> *siempre, siempre:* jardín de mi agonía,
> tu cuerpo fugitivo para siempre,

la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

(*DT*, I, 573)

Y en *Doña Rosita la soltera*, el jazmín es flor de luna, y por ello fría y triste sobre los muros callados de la ciudad de Granada:

Alhambra, jazmín de pena
donde la luna reposa.

(*DRS*, II, 901)

Nardo

Planta de la familia de las liliáceas, de flor blanca y olorosa, frecuente como símbolo en las literaturas orientales, el nardo es conocido sobre todo por su aroma, al que se atribuyen cualidades regias [82]: en Persia era uno de los componentes del llamado ungüento real, según Plinio [83], y como tal aparece citado frecuentemente en la *Biblia:*

Mientras reposa el rey en su lecho,
exhala mi nardo su aroma.

Exclama la Esposa en los primeros versículos del *Cantar de los cantares* [84], y su cuerpo, según vimos, está formado:

De nardos y azafrán,
de canela y cinamomo,
de todos los árboles aromáticos,
de mirra y de áloe
y de todos los más selectos balsámicos [85].

---

[82] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, p. 743.

[83] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia Natural*, lib. XIII, cap. 2, edic. cit., vol. II, p. 21.

[84] *Cantar de los cantares*, 1, 12, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., p 807.

[85] *Ibíd.*, 4, 14, p. 810.

Y en el *Evangelio* de San Juan, María, hermana de Lázaro:

> ...tomando una libra de ungüento de nardo legítimo, de gran valor, ungió los pies de Jesús y los enjugó con sus cabellos, y la casa se llenó del olor del ungüento [86].

Debido a su belleza, su aroma y su blancura, el nardo, como otras flores, alude metafóricamente a la carne en numerosos pasajes, y con ella al sexo y la pasión, aunque su significación venga acompañada en ocasiones de un sentimiento de frustración y frialdad, propio de los deseos soñados e inalcanzables [87]: «suspiros de amor, el nardo», leemos en el lenguaje de las flores de doña Rosita (*DRS,* II, 937). En un poema juvenil, titulado «Crepúsculos del corazón», el protagonista recuerda con nostalgia:

> ¡Aquellos besos!
> Con suavidades de espejos.
> Compases de una música de nardos.
> Alma de un color muy lejos.
> ¡Aquellos besos! [88].

La mujer soltera de «Elegía», en *Libro de poemas:*

> Como un incensario lleno de deseos,
> pasas en la tarde luminosa y clara
> con la carne oscura de nardo marchito
> y el sexo potente sobre tu mirada.
>
> (*LP,* I, 39)

En *Mariana Pineda,* Pedrosa advierte a la protagonista:

> ...puedo apretar tu cuello con mis manos,
> ese cuello de nardo transparente,
> y me querrás porque te doy la vida.
>
> (*MP,* II, 239)

---

[86] *San Juan,* 12, 3, *ibíd.,* p. 1.289.
[87] Véase EGON HUBER, *García Lorca,* p. 97.
[88] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* p. 145.

En la composición titulada «Malagueña», de *Poema del cante jondo,* los nardos evocan la carne inquieta, agitada por un olor malsano, de sangre y brisa marina, con sugestiones de amor enardecido y también de muerte [89]:

La muerte
entra y sale
de la taberna.

Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.

(*PCJ,* I, 211)

En el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* en cambio, sal y nardo recuerdan la gracia inigualable del torero, cuya sonrisa era «un nardo / de sal y de inteligencia» («La sangre derramada», *Ll,* I, 555); y en el romance de «La casada infiel», el gitano exclama, al recordar el cuerpo de su amante:

Ni nardos ni caracolas [90]
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.

(*RG,* I, 407)

El nardo, igual que otras flores ya citadas, simboliza la blancura, la humedad, la pureza, la presencia de lo sobrenatural y lo celeste, o el

---

[89] Christian de Paepe, en su edición de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poema del cante jondo,* p. 246, n.

[90] Recuérdese la sugerencia de Christopher Maurer según la cual la caracola, en éste y otros poemas, no es una concha marina, sino, de acuerdo con la definición del *Diccionario* de la Real Academia, una «planta trepadora de jardín y la flor de ella» (CHRISTOPHER MAURER, «Of Snails and Flowers», pp. 241-246).

candor y la belleza, acompañados a veces por un velo de tristeza reposada. Un ambiente de ensoñación romántica, canción o cuento de hadas, sugiere el nardo en un poema juvenil titulado «Ensueño de romances», fechado en 1918:

En su jardín entre nardos
Linda borda Blanca Flor
Con las perlas de sus lágrimas
Un pañuelo de color[91].

«Poema», compuesto en la misma época, se inicia con estos versos:

En un fondo silencioso y reposado,
Una tarde de mayo encantador,
Saturada de nardos y jazmines,
Tarde buena de cantos del color,
Entre nubes rosadas y suaves,
Se abrió un enorme corazón[92].

En la evocación de «Amparo», de *Poema del cante jondo,* la muchacha, sola en su casa y vestida de blanco, es:

Ecuador entre el jazmín
y el nardo.
(«Amparo», *PCJ,* I, 200)

En la «Soledad insegura», compuesta en honor de Góngora, las espumas del mar son flores blancas:

Y si el centauro canta en las orillas
deliciosa canción de trote y flecha,
ondas recojan glaucas sus acentos
con un dolor sin límite, de nardos.
(*OC,* III, 908)

---

[91] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* p. 108.
[92] *Ibíd.,* p. 208.

Y cuando las aguas se evaporan, tiñendo de blanco el cielo:

Gigantes nardos de niebla
rodean tu vieja casa.
(«Situación», *S*, I, 897)

En el «Martirio de Santa Olalla», cuando amanece sobre la ciudad, y el sufrimiento y la glorificación de la santa se aproximan:

Brama el toro de los yunques,
y Mérida se corona
de nardos casi despiertos
y tallos de zarzamora
(*RG*, I, 433)

También cuando amanece sobre Nueva York, la aurora gime:

por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

Pero la luz ha quedado sepultada por ruidos y cadenas, y en su lugar sólo hallamos:

cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
(«La aurora», *PNY*, I, 485)

En la «Oda al Santísimo Sacramento del altar», la Eucaristía, con su pureza sobrenatural e inmaculada, es «columna de nardo bajo nieve / sobre el mundo de ruedas y falos que circula» (*OC*, I, 960). También en las páginas de la *Comedia sin título:*

Un nardo puede ser estrella o nieve.
El cielo de la noche, un paño roto.
(*EP*, II, 1.088)

Y ese nardo nevado puede ser símbolo de una frialdad y una pureza que nos apartan de la vida auténtica, como ocurre en los versos de Juan Ramón Jiménez, un poeta que:

> En el blanco infinito,
> nieve, nardo y salina,
> perdió su fantasía.
>
> (*C*, I, 323)

Pero en la poesía de García Lorca, el nardo es ante todo la flor de la luna, a la que sustituye metafóricamente en numerosos pasajes, por su resplandor y su blancura, y con la que comparte los significados habituales del astro en la obra del autor: la frialdad, la palidez, el misterio, la soledad, en ocasiones la muerte[93]:

> Silencio santo. Melancolía.
> La muda orquesta de la penumbra
> Preludia grave su melodía.
> ¡Luna en los pueblos de Andalucía!
> Lluvia de nardos en corazón.

Se lee en el poema titulado «Noche de verano», compuesto en 1918[94]. En «Mascarada», fechado en mayo de ese mismo año:

> Hay amor infinito,
> pero entre dudas crueles
> no quiere el corazón
> decir por lo que sufre.
> Una mano de nardo
> asoma entre las ramas,
> la luna azul de tarde
> en la noche lució.
>
> (*OC*, I, 985-986)

Aunque la luna no aparezca citada expresamente, la asociación del nardo con las aguas y la noche, y la consiguiente sensación de frialdad

---

[93] Sobre los significados de la luna en la obra de García Lorca, véase antes, p. 118, n. 108.

[94] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 106.

y despego, se encuentra ya en uno de los primeros textos en prosa del autor, titulado «Psiquis», en el que se lee:

> Bajo el emparrado invisible del viento, Psiquis se bañaba en la pupila temblorosa de un bosquecillo.
>
> .....
>
> Inocente y desnuda, era el centro de las ondas, el rosado pistilo de la flor inmensa del manantial.
>
> Por el cielo del bosque donde se baña Psiquis, pasa una paloma, y otra y otra, como un zodíaco de pájaros. Un halo marino tiembla en la cumbre de los montes y en el pecho de la niña brota una mariposa desconocida, cuyas alas son dos senos irisados. La mariposa mojó la punta de sus antenas en los labios de la virgen y tendió su vuelo hacia la noche, que venía por el poniente ofreciendo sus joyas a cambio de una mirada.
>
> El cuerpo de Psiquis se puso blanco y frío como un nardo al que arrebatasen bruscamente su perfume («Psiquis», *OC*, III, 176).

En el poema «Serenata», de *Canciones,* la blancura del nardo aparece fundida con el resplandor glacial de las aguas y la luna, y con el cuerpo de la protagonista, con lo que las sensaciones y sugerencias eróticas se vuelven frías y extrañas:

> La noche canta desnuda
> sobre los puentes de marzo.
> Lolita lava su cuerpo
> con agua salobre y nardos.
> .....
> La noche de anís y plata
> relumbra por los tejados.
> Plata de arroyos y espejos.
> Anís de tus muslos blancos.
>
> (*C*, I, 354)

En «Eco», del mismo libro, el ambiente del crepúsculo se carga de nostalgias bajo el resplandor lunar:

> Ya se ha abierto
> la flor de la aurora.

(¿Recuerdas
el fondo de la tarde?)
El nardo de la luna
derrama su olor frío.
(¿Recuerdas
la mirada de agosto?)
(*C*, I, 372)

En los primeros versos de *Romancero gitano,* la luna es fautora de una muerte que se acerca hasta el niño con sigilo, seductora y misteriosa:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
(«Romance de la luna,
luna», *RG*, I, 393)

Y no es el único pasaje en que la blancura gélida del nardo trae sugerencias de muerte. En el soneto «En la muerte de José de Ciria y Escalante», compuesto en 1924, se lee:

Un delirio de nardo ceniciento
invade tu cabeza delicada.
¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz! Memento.
Vuelve hecho luna y corazón de nada.
(*OC*, I, 929)

Valor siniestro, de frialdad y de muerte, tiene el nardo en el pasaje en que Cocoliche sueña con Rosita, en los *Títeres de cachiporra:*

> La luna va invadiendo la escena y una música de guitarra corre por el aire. La melodía del vito invade la escena. Por la izquierda sale una aparición de lo que sueña COCOLICHE. Es DOÑA ROSITA, vestida de azul oscuro, con una corona de nardos sobre la cabeza y un puñal de plata en la mano (*TDC*, II, 135).

Y en «El rey de Harlem», el poeta recuerda cómo los negros buscan parecerse al hombre blanco, y morir, como raza y como individuos [95], esclavos de una:

> Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardo,
> cielos yertos en declive, donde las colonias de planetas
> rueden por las playas con los objetos abandonados.
>
> (*PNY*, I, 461)

Jacinto

Planta de la familia de las liliáceas, el jacinto presenta flores de penetrante olor, agrupadas en racimos, y de coloración muy variada, aunque, entre todas ellas, Federico parece preferir las blancas o de tonos pálidos. Ya desde los primeros escritos de nuestro autor, el jacinto, por su belleza y su aroma, simboliza la tentación luminosa y avasalladora, aunque sosegada y casta, desprovista del fulgor encendido y fuertemente carnal de la rosa o el clavel:

> La visión de lo que yo amo y deseo me desconcierta y me aplana. Es una blanca y suave sombra con olores de jazmín y jacinto; es un temblor azul y plata con fosforescencias tenues; es una carne con ojos traidores de mirar meloso... Como yo soy esclavo de ese mirar y mi alma es perfume de esos ojos, no puedo hablar, y permanezco hipnotizado en la hora de esa nostalgia sublime.

Escribe Federico en un texto juvenil en que sus preferencias amorosas, insinuadas en el fragmento transcrito, quedan corroboradas por un diálogo entre Platón y Safo que viene a continuación [96]. En el último acto de *La zapatera prodigiosa,* el café que prepara la protagonista:

---

[95] PIERO MENARINI, *«Poeta en Nueva York»,* p. 72; y M. GARCÍA POSADA, *Lorca: interpretación,* p. 151.

[96] FEDERICO GARCÍA LORCA, «El poema de la carne. Nostalgia olorosa y ensoñadora», *Prosa inédita,* p. 245.

> Huele, como debe de oler esa hermosísima mata de pelo: a jacintos, a agua de colonia... (*ZP*, II, 442).

Un valor abiertamente erótico tiene la misma flor en pasajes ya examinados, como el romance de «La casada infiel», cuando el protagonista nos relata cómo:

> En las últimas esquinas
> toqué sus pechos dormidos,
> y se me abrieron de pronto
> como ramos de jacintos.
>
> (*RG*, I, 406)

Junto a la blancura y el aroma, la frescura y la humedad son las cualidades que hacen de esta flor un símbolo de lo acogedor y lo amoroso, representado a menudo por el agua, como ya hemos podido comprobar en ejemplos anteriores. El gallo que da título a la revista que Federico y sus amigos editaban en Granada, por ejemplo, surge ante sus ojos fascinante:

> Abrimos el balcón y el gallo ascendió al título con todas sus plumas encendidas. Ya en la caña del título, nos saludó a todos de manera inefable. Manera de agua y jacinto («Historia de este gallo», *OC*, III, 387).

En la «Soledad insegura» dedicada a Góngora, el jacinto, tentador y húmedo, acompaña a Filomela, la joven griega convertida en ruiseñor:

> En el lado opuesto, Filomela canta,
> humedades de yedras y jacintos,
> con una queja en vilo de Sur loco,
> sobre la flauta fija de la fuente.
>
> (*OC*, III, 908)

Y en el «Pequeño vals vienés», de *Poeta en Nueva York*:

> En Viena bailaré contigo
> con un disfraz que tenga
> cabeza de río.
> ¡Mira que orillas tengo de jacintos!
>
> (*PNY*, I, 536)

El jacinto, aunque signifique amor, pasión remansada, humedad y vida, es frío y triste, símbolo de la «amargura» en el lenguaje de las flores de doña Rosita (*DRS,* II, 935). Y, en efecto, cuenta una leyenda inmortalizada por Ovidio [97], que Jacinto era un joven del que Apolo estaba enamorado, y al que también pretendía el viento Céfiro, y un día, estando jugando el muchacho con el dios, fue herido por el disco lanzado por Apolo y desviado intencionadamente por el viento, tras lo cual murió, quedando convertido en la planta de su mismo nombre, que simboliza, como otras flores, lo frágil de la existencia. Además, por su frialdad y su blancura, el jacinto es pálido, desfallecido y sin vida, y emerge ante nuestra vista envuelto en el resplandor tenue de la luna y las estrellas, como ocurre en este poema de *Canciones,* excluido de la versión definitiva del libro, y en el que Federico parece haber personificado al astro:

¡Oh qué frío perfume
De jacintos!

Por los cipreses blancos
Viene una doncella.
Trae sus senos cortados
En un plato de oro.

(Dos caminos.
Su larguísima cola
Y la Vía Láctea).

Madre
De los niños muertos
Tiembla con el delirio
De los gusanos de luz.

¡Oh qué frío perfume
De jacintos! [98]

Y en un soneto dedicado a Carmela Condón, en 1927, el poeta, que necesita calor y pasión estival para contrarrestar la frialdad de su verso, explica:

---

[97] OVIDIO, *Metamorfosis,* lib. X, edic. cit., vol. II, pp. 179-181.
[98] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Canciones,* edic. cit., p. 274.

Una luz de jacinto me ilumina la mano
al escribir tu nombre de tinta y cabellera
y en la neutra ceniza de mi verso quisiera
silbo de luz y arcilla de caliente verano.

(*OC*, I, 931)

Camelia

La camelia muestra flores muy hermosas, con pétalos amplios de diferentes colores, que van del rojo al blanco, aunque, entre sus variedades, Federico parece haber preferido las de coloración más apagada, a juzgar por los pasajes en que la flor aparece y las connotaciones que de ellos se desprenden. La camelia, en efecto, presenta en los escritos de Lorca una tonalidad cenicienta y pálida, lo que la asemeja por su aspecto y significación a algunas de las flores ya estudiadas, y su imagen sugiere sobre todo la presencia de la escarcha, las nubes, la niebla, las sombras del amanecer, el crepúsculo y la noche, y las sensaciones de humedad, frío y tristeza con ellas relacionadas. En «Poniente», por ejemplo, poema de la sección de *Suites* titulada «Sombra»:

Sobre el cielo exquisito
más allá del violado
hay nubes desgarradas
como camelias grises
y un deseo de alas
sobre las crestas frías.

Un ocaso teñido
de sombra como éste
dará una noche inmensa
sin brisa ni caminos.

(*S*, I, 706)

En *Amor de don Perlimplín,* durante la noche de bodas, cinco amantes de Belisa han penetrado en la casa dejando cinco sombreros como recuerdo, y entre tanto, «cinco frías camelias de madrugada se han abierto en las paredes de la alcoba» (*ADP,* II, 475), una imagen suya significación queda aclarada en la acotación siguiente:

> Los cinco balcones del foro están abiertos de par en par; por ellos entra la luz blanca de la madrugada (*ibíd.*, 477)[99].

La camelia significa soledad, abandono, frialdad, en la escena de *Así que pasen cinco años* en que la Máscara vestida de amarillo explica:

> En el «foyer» de la Opera de París hay unas enormes balaustradas que dan al mar. El conde Arturo, con una camelia entre los labios, venía en una pequeña barca con su niño, los dos abandonados por mí (*APCA*, II, 568).

Interesantes para comprender la significación de la camelia, son los versos del *Poema del cante jondo* en que la guitarra:

> Llora por cosas
> lejanas.
> Arena del Sur caliente
> que pide camelias blancas.
> («La guitarra», *PCJ*, I, 158)

El Sur evoca el fuego y el sol, una pasión estéril y abrasadora que sueña con el frescor de la escarcha matutina para mitigar su ardor, y al mismo tiempo, un amor que anhela como solución definitiva el abrazo de la muerte, según ha indicado Christian de Paepe[100], y corroboran los versos que van a continuación, en los cuales la guitarra:

> Llora flecha sin blanco,
> la tarde sin mañana,
> y el primer pájaro muerto

---

[99] Recuérdese, a propósito de este pasaje, la significación sexual de los balcones y las ventanas, representación del acceso sexual femenino en el simbolismo onírico; y del sombrero, símbolo fálico también señalado en los escritos de Freud. A todo ello podría añadirse la significación erótica que el mismo autor atribuye al acto de subir escaleras (SIGMUND FREUD, *Introducción*, pp. 168-169).

[100] Christian de Paepe, en su edición de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poema del cante jondo*, p. 159, n.

sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.

Y la camelia, en efecto, con su color blanco y frío, es flor de camposanto y símbolo de la muerte en muchos otros pasajes:

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.

Leemos en la «Oda a Walt Whitman», de *Poeta en Nueva York* (*PNY*, I, 530). En el último acto de *Bodas de sangre*, las camelias dejarán, con el fresco del amanecer, un manto de escarcha y una impresión de frialdad y tristeza sobre el lecho de los que se fueron:

Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto (*BS*, II, 794).

La luz del sol mortecino, oculto entre las nubes y la niebla, es «Camelia branca do ar» en el «Madrigal a cibdá de Santiago» (*SPG*, I, 561). En el «Noiturnio do adoescente morto», del mismo libro, para acompañar al muchacho ahogado:

O vento deixaba camelias de soma
na lumieira murcha da súa triste boca.

(*SPG*, I, 564)

Y en los sonetos, la camelia acompaña a otras imágenes para reforzar la sensación de amor oscuro y muerte característica de estos poemas:

¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!

¡ay aguja de hiel, camelia hundida!
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

(*OC*, I, 947)

Dalia

Flor circular de amplios pétalos, a veces formando doble corola, de tonalidades diferentes, la dalia tiene en la obra de García Lorca una significación cambiante, dependiendo de su coloración y variedad, y del pasaje concreto en que aparezca citada [101]. Así, en el teatro y la prosa del autor, la dalia es ante todo signo de salud, belleza, juventud y vida: «¡Qué dalias tan bien puestas lleva usted en el pelo!», dice el Alcalde a la Zapatera en el primer acto del drama (*ZP*, II, 396). El gallo que da título a la revista que Federico y sus compañeros publicaban en Granada, surge con una fuerza y una belleza imposibles:

> Poema de quien rompe una guitarra sobre el mar del amanecer. Dalia en el olivo y bosque en mano. Juego y mentira («Historia de este gallo», *OC*, III, 387).

En *Bodas de sangre*, el niño de Leonardo, aunque lloró toda la noche, «hoy está como una dalia» (*BS*, II, 716); y en la mañana de la boda:

Despierte la novia,
que por los campos viene
rondando la boda,
con bandejas de dalias
y panes de gloria.

(*Ibíd.*, 745)

En *Yerma*, en cambio, la dalia de color pálido es el emblema de lo estéril y lo triste, símbolo de esa renovación de la vida que la protagonista aguarda en vano:

---

[101] EGON HUBER, *García Lorca*, pp. 99-100.

¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,
que pido un hijo que sufrir, y el aire
me ofrece dalias de dormida luna.

(*Y*, II, 846)

En el lenguaje de las flores de doña Rosita, las dalias son «desdén esquivo» (*DRS*, II, 937); y cuando se abre el telón en el primer acto, las semillas de dalia pisoteadas que el Tío encuentra en el suelo, parecen el signo premonitorio de una vida y un amor desperdiciados (*ibíd.*, 884).

El mismo contraste de sensaciones opuestas presentan las dalias en la lírica de Lorca, en cuyos versos, la flor ofrece significados que van de la belleza a la muerte, pasando por el dolor o la felicidad:

¿No viste por el aire transparente
una dalia de penas y alegrías
que te mandó mi corazón caliente?

Leemos en el soneto en que «El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca» (*OC*, I, 945). En el romance de «San Gabriel», la dalia es transparencia y blancura cuando el Arcángel va de visita a casa de Anunciación, y:

Sus zapatos de charol
rompen las dalias del aire.

(*RG*, I, 414)

En «Normas», poema de 1928, la dalia se asocia con el amor, y más concretamente con el amor heterosexual, que el hablante parece rechazar:

Norma de seno y cadera
bajo la rama tendida;
antigua y recién nacida
virtud de la primavera.
Ya mi desnudo quisiera
ser dalia de tu destino,
abeja, rumor o vino

de tu número y locura;
pero mi amor busca pura
locura de brisa y trino.

(*OC*, I, 1047)

En «Ciudad sin sueño», de *Poeta en Nueva York*, igual que en otros pasajes ya citados, la dalia es frialdad y muerte:

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.

(*PNY*, I, 480)

Y en «Luna y panorama de los insectos», según vimos al analizar el simbolismo del manzano, flor y fruto serán pasto de una muerte [102] frente a la cual:

Las manzanas son unas,
las dalias son idénticas,
la luz tiene un sabor de metal acabado
y el campo de todo un lustro cabrá en la mejilla de la moneda.

(*PNY*, I, 512)

Sensaciones de agotamiento y tristeza, y con ellas, el recuerdo de la muerte, aparecen asociadas con la dalia hasta con ocasión de un nacimiento, el de Malva Marina Neruda, en los versos que el poeta le dedica en agosto de 1934:

¡Quién pudiera quebrar los pies oscuros
de la noche que ladra por las rocas
y detener el aire inmenso y triste
que lleva dalias y devuelve sombras!

(*OC*, I, 1.063)

---

[102] Véase antes, p. 216.

Y en el soneto en que el poeta imagina el momento de su muerte, y que empieza con el verso «Yo sé que mi perfil será tranquilo», el último terceto anuncia:

> libre signo de normas oprimidas
> seré en el cuello de la yerta rama
> y en el sinfín de dalias doloridas.
>
> (*OC*, I, 932)

De la rosa a la azucena

Una conocida imagen contrapone las flores blancas y las encarnadas, para resaltar con ellas el encendido rubor de los labios y mejillas de la dama, rojos sobre un fondo de blancura nívea, y para contraponer castidad y fuego, honestidad y pasión:

> En tanto que de rosa y d'azucena
> se muestra la color en vuestro gesto,
> y que vuestro mirar ardiente, honesto,
> con clara luz la tempestad serena.

Escribe Garcilaso en un conocidísimo soneto [103]. Don Luis de Góngora, al desarrollar el mismo tópico:

> mientras con menosprecio en medio el llano
> mira tu blanca frente el lilio bello;
> mientras a cada labio, por cogello,
> siguen más ojos que al clavel temprano [104].

Y Francisco de Quevedo:

> buscando flores,
> engañadas piensan

---

[103] GARCILASO DE LA VEGA, «Soneto XXIII», en *Poesías*, edic. cit., p. 59.

[104] LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, edic. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 222.

que son sus mejillas
rosas y azucenas;
sus labios claveles,
jazmín y violetas,
él aliento dulce,
y ella primavera [105].

El mismo contraste de lo encendido y lo cándido, se nos ofrece insistente en los escritos de Lorca, bien para aludir de manera metafórica a la antítesis entre lo blanco y rosado del cuerpo de la mujer, o para contraponer la blancura, la pureza y el sosiego de un lado, del otro la llamarada, la sangre, el fulgor de la pasión. Ya en un poema compuesto en 1918, titulado «Madrigal interior», la primavera se volverá gris, y azucena la rosa apasionada:

Es posible que el gris me posea
Y se muera mi abril.
Es posible que el ave de la idea
Me hunda en su confín.

Pero sus ojos serán míos.

Es posible que el agua de mi pena
Desborde el corazón
Y mis rosas se tornen azucenas
Bajo un rayo de sol [106].

Rojo y blanco, primavera y nácar, son los tonos contrapuestos con que se describe a Galatea en el «Salmo recordatorio», fechado en el mismo año:

Galatea desnuda, rosa inmensa,
rayo blanco de luz, nácar cuajado,
columna de un crepúsculo de carne,
levadura de tardes de verano,
entre musgos y piedras recostada
como un trozo de nieve en esmeralda.

(*OC*, I, 998)

---

[105] FRANCISCO DE QUEVEDO, «Endechas», en *Poesía*, edic. cit., p. 476.
[106] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 424.

El doloroso conflicto del poeta adolescente, escindido entre su aspiración a la espiritualidad y la pureza, y la llama del deseo que lo sujeta a la tierra, se expresa sin subterfugios en uno los «Estados sentimentales» compuestos por Federico a lo largo de 1917:

> Muchas veces mi corazón salta sobre el cuerpo y ama a las estrellas y a las flores, pero en seguida la sensualidad me envuelve en su luz roja. Cuánto daría porque lo que yo tengo que no es mío muriera y dejara vivir a mi espíritu, que soy yo. Las acciones de mi cuerpo las contempla mi espíritu muy alto y soy dos durante el gran sacrificio del semen. Uno que mira al cielo incensado de azucena y de jacinto, y otro que es todo fuego y carne que esparce muerta vida con perfume de verano y de clavel... ¿Cuándo terminará mi calvario carnal?... [107]

Y en una carta dirigida a Adriano del Valle en octubre del año siguiente, leemos:

> Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón (*OC*, III, 691).

También el protagonista de «Balada de la placeta», al preguntarle los niños qué lleva en sus manos de primavera, responde:

> Una rosa de sangre
> y una azucena.
>
> (*LP*, I, 96)

Cuando muera la protagonista de «Elegía», célibe y apasionada, como un incensario lleno de deseos, el hablante le predice:

> De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos,
> y de tus senos, rosas como la nieve blancas.
>
> (*LP*, I, 41)

---

[107] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita*, p. 189.

Y de ahí que en el pasaje de «Thamar y Amnón» en que la luz «descubre transitorio / coral de rosas y dalias» (*RG*, I, 440), sea lícito advertir, no sólo una imagen de la sangre derramada en la desfloración —«Corales tibios» en «rubio mapa» (*ibíd.*, 441)—, sino también una antítesis entre la pasión de Amnón («rosas») y la frialdad y despego de su hermana («dalias»).

En «La guitarra», del *Poema del cante jondo*, la flor blanca se opone a la pasión que consume, como ya indicamos en la sección dedicada a las camelias, al comentar los versos en que el instrumento:

> Llora por cosas
> lejanas.
> Arena del Sur caliente
> que pide camelias blancas.
>
> (*PCJ*, I, 158)

Humedad y sequedad, ardor que mata y agua que refresca, vuelven a encontrarse unidos en la «Gacela del amor maravilloso», en cuyos versos:

> Con todo el yeso
> de los malos campos,
> eras junco de amor, jazmín mojado.
> Con sur y llama
> de los malos cielos,
> eras rumor de nieve por mi pecho.
>
> (*DT*, I, 582)

En *Yerma*, el abrazo de lo sexos se describe con metáforas en que lo pálido y lo encendido, lo pasional y lo blanco, aparecen enlazados:

> Siete veces gemía,
> nueve se levantaba,
> quince veces juntaron
> jazmines con naranjas.
>
> (*Y*, II, 872)

Y para refrenar la pasión que le consume, el primo de Rosita imagina que:

el agua me ha de prestar
nardos de espuma y sosiego
para contener mi fuego
cuando me vaya a quemar.

(*DRS*, II, 903)

Pero hay otras ocasiones en que lo rojo no evoca la pasión, sino la sangre derramada con la muerte, sobre la que el astro de la noche vierte un sudario de azucenas o jazmines, hecho de nieve o rocío. Así, en el último acto de *Bodas*, los leñadores piden:

¡Ay luna que sales!
Luna de las hojas grandes.
¡Llena de jazmines la sangre!

(*BS*, II, 775)

En el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías:*

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
.....
¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!
.....
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!

(«La sangre derramada», *Ll*, I, 553-555)

Y en la «Casida del sueño al aire libre», la luz del alba y los cuernos de la luna están hechos de jazmines, mientras que el ocaso es un toro que muere ensangrentado [108]:

> Flor de jazmín y toro degollado.
> Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.
> La niña finge un toro de jazmines
> y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.
>
> (*DT*, I, 593)

Narciso

Planta de bellas flores solitarias, blancas y amarillas, sostenidas en el extremo de un largo pedúnculo, el narciso aparece en el Antiguo Testamento como metáfora para ensalzar la belleza: «Yo soy el narciso de Sarón, / un lirio de los valles», afirma la Esposa en el *Cantar de los cantares* [109]; aunque en la obra de García Lorca, y en la tradición occidental en general, el narciso es una flor asociada con el agua, no sólo por su color, sino, sobre todo, porque su imagen recuerda la leyenda del joven pastor que, como castigo por su frialdad y su despego, murió y quedó convertido en esta flor, después de haberse enamorado de sí mismo al contemplar su imagen en la fuente [110], por lo que, en su significado más común, el narciso ha venido a simbolizar el egoísmo, la autocontemplación y el amor hacia uno mismo [111].

---

[108] Véase NADINE Ly, «Brève interprétatión d'un poème lorquien: La *Casida del sueño al aire libre*», en *Hommage à Federico García Lorca*, pp. 197-206; y los comentarios de Andrew A. Anderson en su edición crítica de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1988, p. 237-239.

[109] *Cantar de los cantares*, 2, 1, en *Sagrada Biblia*, edic. cit., p. 808.

[110] OVIDIO, *Metamorfosis*, lib. III, edic. cit., vol. I, pp. 101-108.

[111] CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, pp. 240-241; J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 741-742; y J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario*, pp. 232-233.

Un primer recuerdo de Narciso, y de la flor de este nombre, en los escritos de Lorca, lo hallamos en «Tres retratos con sombra», un poema en que la imagen del hablante se desdobla en el agua hasta confundirse con la flor, mientras el niño, anegado por el río, deja tras de sí un enigma:

Niño.
¡Que te vas a caer al río!
En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.
¡Mira aquel pájaro! ¡Mira
aquel pájaro amarillo!
Se me han caído los ojos
dentro del agua.
¡Dios mío!
¡Que se resbala! ¡Muchacho!
...y en la rosa estoy yo mismo.
Cuando se perdió en el agua
comprendí. Pero no explico.

(«Narciso», *C*, I, 325-326)

El significado del narciso queda más claro en la sección titulada «Amor. (Con alas y flechas)», del mismo libro. El narciso es «flor del amor», y el poeta, cuando percibe su olor y contempla su imagen en la corriente del río, se identifica con ella:

Narciso.
Tu olor.
Y el fondo del río.
.....
Por tus blancos ojos cruzan
ondas y peces dormidos.
Pájaros y mariposas
japonizan en los míos.
Tú diminuto y yo grande.
Flor del amor.
Narciso.

Las ranas, ¡qué listas son!
Pero no dejan tranquilo
el espejo en que se miran
tu delirio y mi delirio.

(*C*, I, 374)

El poema no sugiere, sin embargo, la aceptación de aquel amor autocontemplativo que Narciso encarna, sino que nos habla más bien de una simbiosis planteada «sólo desde el punto de vista del sufrimiento y de la diversidad respecto a la norma del amor», que sufren tanto Narciso como el protagonista del poema [112]. Y así, en los últimos versos, el poeta nos revela el significado auténtico de ese amor que tanto la flor como el joven griego evocan:

Narciso.
Mi dolor.
Y mi dolor mismo.

(Ibíd.)

Y ese mismo sentimiento de afinidad entre el sujeto y la flor, lo hallamos en el «Soneto» con que se cierra esta serie, en cuyos versos, la sangre del poeta quiere ser, sobre la hierba, otra flor semejante al narciso [113]:

¡Ay qué dulce rumor en mi cabeza!
Me tenderé junto a la flor sencilla
donde flota sin alma tu belleza.
Y el agua errante se pondrá amarilla,
mientras corre mi sangre en la maleza
olorosa y mojada de la orilla.

(*C*, I, 378)

---

[112] Piero Menarini, en su edición de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Canciones*, edic. cit., p. 204, n. También Cernuda, otro poeta distanciado de la «norma», sostiene «un duelo con su tristeza, con su tristeza de sevillano profundo, duelo elegantísimo, con espadín de oro y careta de narcisos» («En homenaje a Luis Cernuda», *OC*, III, 487).

[113] PIERO MENARINI, *ibíd.*, p. 210.

En «Encuentro», de *Suites,* a través del diálogo de dos personajes, «Ella» y «Yo», el poeta nos habla de algunos temas recurrentes en su obra: la imposibilidad de amar a la mujer; los hijos, condenados a permanecer en germen; y el amor encerrado en sí mismo, como el del narciso:

Flor de sol.
Flor de río.

YO

¿Eras tú? Tienes el pecho
iluminado y no te he visto.

ELLA

¡Cuántas veces te han rozado
las cintas de mi vestido!

YO

Sin abrir, oigo en tu garganta
las blancas voces de mis hijos.

ELLA

Tus hijos flotan en mis ojos
como diamantes amarillos.

YO

¿Eras tú? ¿Por dónde arrastrabas
esas trenzas sin fin, amor mío?

ELLA

En la luna ¿te ríes? entonces
alrededor de la flor del narciso.
.....

YO

Enlazados por la misma brisa
frente a frente ¡no nos conocimos!

(*S*, I, 920-921)

Tulipán

La frialdad, la tristeza y el desamor son los significados que ofrece el tulipán en los escritos de Lorca, a pesar de la apariencia agradable y

los vivos colores de esta conocida flor. Así, la imagen de la Virgen, traspasada de dolor en los pasos de Semana Santa, es:

Virgen con miriñaque,
Virgen de la Soledad,
abierta como un inmenso
tulipán.

(«Paso», *PCJ*, I, 183)

En una de las composiciones de «En el bosque de las toronjas de luna», sección de *Suites* dedicada a las simientes y esperanzas que no llegaron a ser:

Las antiguas doncellas
que no fueron amadas
vienen con sus galanes
entre las quietas ramas.

Los galanes, sin ojos,
y ellas, sin palabras,
se adornan con sonrisas
como plumas rizadas.

Desfilan bajo grises
tulipanes de escarcha
en un blanco delirio
de luces enclaustradas.

(*S*, I, 914)

Y en *Diván del Tamarit*, el poeta se aferra al recuerdo del amor, mientras presiente el contacto de la muerte:

Algunas veces el viento
es un tulipán de miedo,
es un tulipán enfermo
la madrugada de invierno.
Un muro de malos sueños
me separa de los muertos.
.....

Pero deja tu recuerdo,
déjalo solo en mi pecho.

(«Gacela del recuerdo de
amor», *DT*, I, 579-580)

Anémona

Flor con numerosos estambres de tonalidad oscura, y tenues pétalos casi siempre rojos, la anémona, a pesar de sus colores y de sus formas vistosas, ha sido desde la Antigüedad una flor triste, ya que, según la leyenda, nació de la sangre que Adonis derramó cuando fue herido por el jabalí que le causó la muerte [114]; y su nombre deriva de la voz griega ἄνεμος, 'el viento', pues se dice que esta flor, por su delicada consistencia, nace del viento y muere arrebatada por el viento, por lo que simboliza lo inestable del amor y sus placeres efímeros [115].

Sin embargo, el significado de la anémona en los escritos de Lorca, procede, curiosamente, de un viejo y extendido error, que llevó identificar a la anémona con la adormidera y la amapola, si bien aquélla pertenece a la familia de las ranunculáceas y las dos últimas son papaveráceas. Ya Plinio escribía, a propósito de la anémona:

> Muchos con engaño entienden ser ésta la argemon, y otros la adormidera, o papauer, a quien llamamos *rhoea*. Pero ay grande diferencia, que estas dos entrambas florecen después, y ni las anémonas dan su jugo, ni tienen cálices, sino las puntas como espárragos [116].

También Andrés Laguna, comentando a Dioscórides, advertía que:

> La anémone es vna yerua muy semejante al *Papaver* llamado *reas*, o errático, empero de especie diuersa: dado que algunos quieren que sea la mesma, contra la opinión de Dioscórides [117].

Pero el error persistió, y así, el padre Juan de Pineda recordaba que, al morir Adonis, su sangre:

---

[114] OVIDIO, *Metamorfosis*, lib. X, edic. cit., vol. II, pp. 201-202.

[115] J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario*, pp. 97-98; J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario*, pp. 19-21; y J. G. FRAZER, *La rama*, pp. 389-402.

[116] CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural*, lib. XXI, cap. 23, edic. cit., vol. II, p. 291.

[117] ANDRÉS LAGUNA, *Pedazio Dioscórides*, edic. cit., vol. I, p. 253.

> ...se convertió en la flor anémona o amapola, tan delicada y tan ocasionada de peligros en tocándola, que dice Plinio que se deduce su nombre del viento, porque *anemos* quiere decir viento, con cuyo soplo abre sus hojas, y ansí también dice Ovidio que el mismo viento la deshoja [118].

Covarrubias explicaba en su *Tesoro,* a propósito de la amapola, que:

> A esta yerba y flor llaman los que escriven de la naturaleza de las plantas papaver errático. Y es assí que la cabeçuela de su simiente es semejante a la del adormidera; y ésta tiene no menos virtud de acarrear el sueño, según dice Dioscórides [119].

El *Diccionario de Autoridades,* al definir la voz *anémone,* aclara:

> Sus tallos son delgados y mui vellosos, encima de los quales arroja unas flores como las de la adormidera de varios colores, porque unas son puramente encarnadas, otras blanquecinas, y otras mezcladas de amarillo y roxo [120].

Y en nuestros días, debido a esta confusión, se ha pensado que la anémona tenía efectos malsanos, lo cual la ha convertido en símbolo de la enfermedad y el abandono [121], y así:

> En algunos países de Europa se cree que la anémona de los prados es tan perniciosa, que envenena el aire, en términos que los que lo respiran están expuestos a horribles enfermedades [122].

En la obra de García Lorca, la anémona parece ser una flor idéntica a la adormidera, y en los pasajes en que aparece citada, simboliza el sueño, el adormecimiento, la oscuridad, la noche, y en ocasiones la muerte, semejante en todo al sueño, según el antiguo tópico *Somnus*

---

[118] JUAN DE PINEDA, *Diálogos familiares,* edic. cit., vol. I, p. 271.

[119] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro,* p. 109.

[120] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* [1726-1739], edic. facsímil, Madrid, Gredos, BRH, 1990, 3 vols., vol. I, p. 292.

[121] FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje,* p. 146.

[122] *Ibíd.,* p. 45.

imago mortis [123]; y así, mientras que en la iconología clásica, Morfeo, hijo de Hipnos y divinidad del sueño, lleva en la mano una flor de adormidera [124], García Lorca nos explica en su lectura de *Romancero gitano:*

> Yo sé muy bien que eso que se llama conferencia sirve en las salas y teatros para llevar a los ojos de las personas esas puntas de alfiler donde se clavan las irresistibles anémones de Morfeo (*OC*, III, 339).

En el artículo de presentación de la revista *Gallo,* de 1928, el protagonista, don Alhambro:

> ...se despertó súbitamente lleno de frío y de alegría. Le quedaba entre los dientes el retintín de oro y lanas episcopales del sueño, que se iba alejando por sus ojos, lleno de serpentina y caballeros de Francia; del sueño que huía con su morral de anémonas por los cristales de las claraboyas (*OC*, III, 382-383).

Y en 1930, en su charla sobre las «canciones de cuna españolas», Federico señalaba que:

> Para provocar el sueño del niño intervienen varios factores importantes si contamos, naturalmente, con el beneplácito de las hadas. Las hadas son las que traen las anémonas y las temperaturas. La madre y la canción ponen lo demás (*OC*, III, 286-287).

La identificación de la anémona con el sueño y con la adormidera, explica su presencia en los poemas del ciclo neoyorquino. Así, en «Iglesia abandonada», la religión sólo ofrece al hablante, que está buscando a su hijo, el consuelo vano y adormecedor de unas ceremonias huecas [125]:

---

[123] *Aurea dicta. Dichos y proverbios del mundo clásico,* selección de Eduard Valentí, traducción y complementos de Neus Galí, Barcelona, Editorial Crítica, 1987, p. 103.

[124] J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* p. 228.

[125] Véase PIERO MENARINI, *«Poeta en Nueva York»,* pp. 74-78; DEREK HARRIS, *Federico García Lorca. Poeta en Nueva York,* London, Tamesis Books, Critical Guides to Spanish Texts, 1978, pp. 48-49; y RUPERT C. ALLEN (Jr.), «Una explicación simbológica de *Iglesia abandonada* de Lorca», *Hf,* XXVI, 1966, pp. 33-44.

En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!,
cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos,
para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes
del cáliz.
Yo tenía un hijo que era un gigante,
pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.

(*PNY*, I, 464)

Oscuridad, embriaguez y somnolencia sugieren las anémonas en el «Paisaje de la multitud que vomita», cuando la mirada del poeta:

...tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles.

(*PNY*, I, 474)

En el «Paisaje de la multitud que orina», todo está cercado por el sueño y por la muerte:

¡La luna! Los policías. ¡Las sirenas de los transatlánticos!
Fachada de orín, de humo; anémonas, guantes de goma.
Todo está roto por la noche,
abierta de piernas sobre las terrazas.

(*PNY*, I, 476)

Y en la «Oda a Walt Whitman», frente a la ciudad de Nueva York, el hablante exclama:

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?

(*PNY*, I, 529)

También Federico se ha hecho eco de las creencias acerca de los efectos malsanos del aroma de la anémona, en este diálogo de *Así que pasen cinco años:*

JOVEN

¿Y será posible que en esta casa esté siempre el aire enrarecido? Voy a cortar todas las flores del jardín [.....], y esa hierba que sale sola a medianoche...

CRIADO

Dicen que con las anémonas y las adormideras duele la cabeza a ciertas horas del día (*APCA*, II, 586-587).

Y al comenzar dicho acto, la anémona simboliza el oscuro abismo de la noche y de los sueños, cuando Arlequín nos recuerda cómo las cosas marchan hacia la nada empujadas por el tiempo, en un sucederse inacabable de oscuridades y de madrugadas:

El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño.

¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!
El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.

¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta!
¡Qué espesura de anémonas levanta!

Sobre la misma columna,
abrazados sueño y tiempo,
cruza el gemido del niño,
la lengua rota del viejo.

(*Ibíd.*, 560-561)

Y en el «Soneto de la guirnalda», una muralla de noches separa a los dos amantes, revelándonos con ello la fragilidad de la vida y las pasiones [126]:

[126] CANDELAS NEWTON, «Los paisajes del amor», p. 152.

Entre lo que me quieres y te quiero,
aire de estrellas y temblor de planta,
espesura de anémonas levanta
con oscuro gemir un año entero.

(*OC*, I, 939)

Y en fin, debido al parentesco, ya citado, entre el óbito y el sueño, las anémonas y las adormideras son en algunos pasajes flores fúnebres y símbolos de la muerte. Así, en el momento en que expira el protagonista del romance «Muerto de amor»:

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles,
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.

(*RG*, I, 422)

En el dibujo titulado «Imagen de la muerte», realizado en 1934, un esqueleto sostiene en sus manos unas flores, que podrían ser anémonas o adormideras (fig. 7) [127]. El misterioso duende que alienta en la cultura española, y que «no llega si no ve posibilidad de muerte», es el:

> Duende de Quevedo y duende de Cervantes, con verdes anémonas de fósforo el uno, y flores de yeso de Ruidera el otro («Juego y teoría del duende», *OC*, III, 314 y 318).

Y en el soneto «En la tumba sin nombre de Herrera y Reissig en el cementerio de Montevideo»:

anémonas con fósforo de abismo
cubren tu calavera marfilina,
y el aire teje una guirnalda fina
sobre la calva azul de tu bautismo.

(*OC*, I, 934)

---

[127] El dibujo se incluyó en PABLO NERUDA - FEDERICO GARCÍA LORCA, *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio*, Buenos Aires, 1934. Ha sido reproducido, entre otros, en *OC*, III, p. 1.051, y FEDERICO GARCÍA LORCA, *Libro de los dibujos*, pp. 163 y 232, nº 2.902.

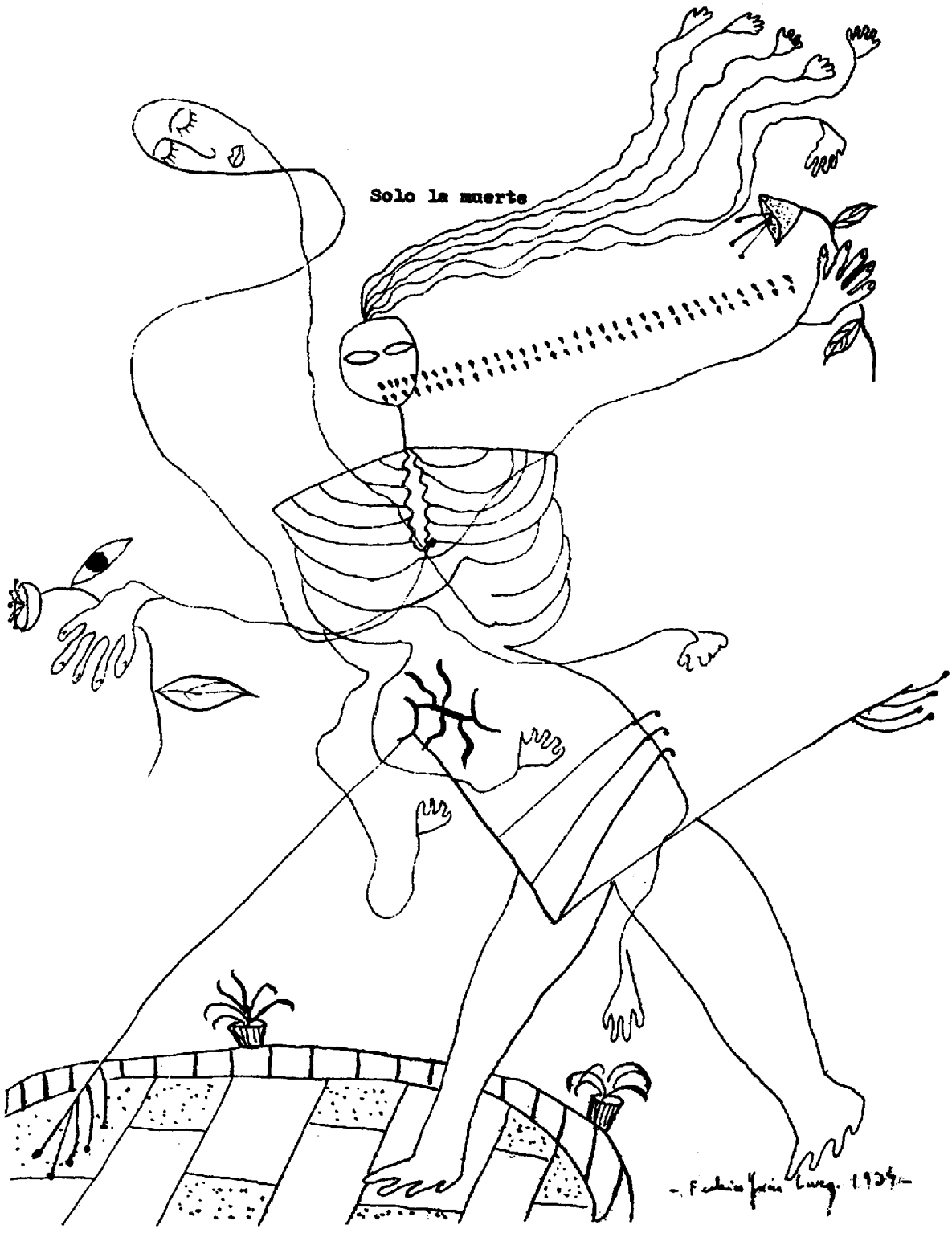


Figura 7. Imagen de la muerte.

Lirio morado

Junto a la azucena o lirio blanco, los lirios de tonalidad morada, azulada o cárdena, ocupan en la obra de García Lorca un lugar privilegiado, comparable sólo con el que el autor asigna a la rosa y el clavel [128], y presentan por lo general una significación simbólica muy clara, procedente en muchos casos de la tradición folklórica hispánica y andaluza, que en ésta, como en otras ocasiones, Federico ha tenido muy presente.

Como metáfora, el lirio rojo, azulado o violáceo sustituye frecuentemente a la carne y a la sangre, en algunas ocasiones con la significación propia de las flores encarnadas: fuego, deseos, pasión; otras muchas, como signo de la sangre derramada, las heridas, o la muerte:

> Todos los días soy lirio pasional y recuerdos dolientes [se lee en un texto juvenil en prosa del autor]. Todos los días mi cuerpo es más fuego y mi alma más alta... ¿Cuándo alcanzaré felicidad y amor de verdad?... ¿Cuándo seré limpio de amor trágico y de corazón? ¿Cuándo amaré a lo que me ama? [129].

En un poema compuesto en la misma época, cuando, de noche, la luna alumbra las tierras de Andalucía:

> Lirios azules brotan del suelo.
> Sobre los campos una canción
> Toma la forma de una guitarra.
> Las eras duermen al gris del cielo.
> Brotan las flores de la pasión [130].

---

[128] Sobre los significados de esta flor en Lorca, véase CARLOS RAMOS GIL, *Claves líricas,* pp. 143-144; EGON HUBER, *García Lorca,* pp. 87-89; IAN GIBSON, «Lorca's *Balada triste*», pp. 30-31; ANDREW A. ANDERSON, «*Lirio* and *Azucena*», pp. 39-59; RICHARD L. PREDMORE, *Los poemas neoyorquinos,* pp. 38-42; y MANUEL ANTONIO ARANGO, *Símbolo,* pp. 252-255.

[129] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Estados sentimentales», en *Prosa inédita,* p. 190.

[130] FEDERICO GARCÍA LORÇA, «Noche de verano», en *Poesía inédita,* p. 106.

Y en «Primer aniversario», de *Canciones,* también bajo la luz embrujadora del astro:

> Carne tuya me parece,
> rojo lirio, junco fresco.
> Morena de luna llena.
> ¿Qué quieres de mi deseo?
>
> (*C*, I, 344)

En cambio, en su conferencia sobre la canción popular granadina, leída por primera vez en 1930, el poeta evoca así los dos ríos de Granada: «El Genil, coronado de chopos, y el Dauro coronado de lirios» («Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *OC,* III, 321); dos símbolos vegetales cuya significación, tristeza [131] y sangre vertida respectivamente, se hace explícita a la luz de unos versos del *Poema del cante jondo,* en que aparecen:

> Los dos ríos de Granada,
> uno llanto y otro sangre.
>
> («Baladilla de los tres ríos»,
> *PCJ,* I, 153)

De sentido claro son las imágenes de «Reyerta», ya citadas, en que al ser herido en la refriega:

> Juan Antonio el de Montilla
> rueda muerto la pendiente,
> su cuerpo lleno de lirios
> y una granada en las sienes.
>
> (*RG,* I, 398)

---

[131] Recordemos, en efecto, que cuando aparece el chopo en *Libro de poemas,* es para inclinarse y morir, envuelto en melancolía: «Mi viejo chopo / turbio de ruiseñores / esperaba / poner entre la hierbas / sus ramas / mucho antes que el otoño / lo dorara» («Una campana», *LP,* I, 80); y en «Chopo muerto»: «¡Chopo viejo! / Has caído / en el espejo / del remanso dormido. / Yo te vi descender / en el atardecer / y escribo tu elegía, / que es la mía» (*LP,* I, 108-109).

Los versos de «La casada infiel» en que la brisa nocturna y la flor morada o roja luchan en la oscuridad —«Con el aire se batían / las espadas de los lirios» (*RG*, I, 407)— inducen a imaginar un encuentro sexual en que los lirios, hirientes y ensangrentados, son símbolos de la pasión y la muerte, emparejadas e igualmente fascinantes [132]. El niño muerto de *Así que pasen cinco años,* entra en la escena:

> ...vestido de blanco, de primera comunión, con una corona de rosas blancas en la cabeza. Sobre su rostro, pintado de cera, resaltan sus ojos y sus labios, de lirio seco (*APCA*, II, 514).

Y en «La cogida y la muerte», del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías:*

> A lo lejos ya viene la gangrena
> *a las cinco de la tarde.*
> Trompa de lirio por las verdes ingles
> *a las cinco de la tarde.*
>
> («La cogida y la muerte», *Ll*, I, 552)

El lirio morado recuerda además, en la tradición cristiana y en nuestro folklore, el color de la Cuaresma, la pasión y la muerte de Jesús, y con ellos, el dolor, la penitencia y el luto:

> En el portal de Belén
> nació un clavel encarnado,
> que por redimir al mundo
> se ha vuelto lirio morado.

Dice una de las coplas del repertorio de Fernán Caballero [133]; y en otra, del cancionero de Pedrell:

---

[132] Véase CARLOS FEAL DEIBE, *Eros y Lorca*, p. 66. DANIEL DEVOTO, por su parte («Lecturas de García Lorca», *RLC*, XXXIII, 1959, pp. 518-528, p. 520), ha señalado la posible fuente de esta imagen lorquiana en unos versos de *Peribáñez:* «Echen las mañanas, / después del rocío, / en espadas verdes / guarnición de lirios» (LOPE DE VEGA, *Obras*, edic. cit., vol. I, pp. 754-755).

[133] FERNÁN CABALLERO, «Cantos», p. 190. También aparece en F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos*, vol. IV, p. 151, nº 6.470.

Allá arribita, arribita,
Hacia el monte del Calvario,
Me encontré una mujer santa
Toda vestida de blanco.
La dije: Blanca Paloma.
Me dijo: Lirio morado [134].

Recogiendo dicha tradición, según vimos, Salvador Rueda recordaba que los lirios:

vendrán a dar a la tierra
alguna nueva de Cristo:
los blancos, de su pureza;
los otros, de su martirio [135].

En un «Romance de ciego», compuesto por Federico en 1918, el hablante ruega:

Ampárame con tus lirios,
Dulce Jesús Nazareno.
Quisiera poder cantarte
Como Gonzalo Berceo,
El de las blancas palombas,
El de los ritmos honestos,
El de los prados floridos,
El de los castos deseos.
Cómo cantar tus dolores,
¡Rama azulada del Verbo! [136]

Y en «Saeta», del *Poema del cante jondo,* de acuerdo con la tradición citada:

Cristo moreno
pasa
de lirio de Judea
a clavel de España.
(*PCJ*, I, 184)

---

[134] FELIPE PEDRELL, *Cancionero,* vol. I, pp. 124-125.
[135] JOSÉ MANUEL BLECUA (ed.), *Las flores,* p. 198.
[136] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* p. 320.

Por extensión, y debido al significado lúgubre de su color, el lirio ha llegado a ser en el folklore un símbolo del dolor por excelencia, y especialmente de aquél que nace del sufrimiento amoroso:

Tengo yo mi corasón
moraíto como er lirio,
negrito como er carbón.

Dice una copla andaluza recogida por Machado y Álvarez [137]; y en el folklore infantil:

Tú eres la rosa,
yo soy el lirio,
tú eres la morenita
de mi martirio [138].

De igual forma, y desde sus primeras obras, el lirio se nos ofrece en los escritos de Lorca como un emblema de la pena y la amargura, la pasión dolorida y silenciosa, el desamor y la muerte. Así, ya en un soneto compuesto en 1918, la mujer a la que el hablante no volverá a ver, tras haber entrado en el reino del amor sombrío, se nos presenta:

En el altar de los sacros martirios,
Azul y pálida como los lirios [139].

En una composición del año siguiente, el protagonista invoca a María Magdalena en estos versos:

¡Magdalena!
Mi campo tiene lirios malditos.
Mis ojos agotaron todo su manantial.
¡Mira mis pies sangrantes
Y mis labios marchitos!
¡Dame tu cabellera para cubrir mi mal! [140]

---

[137] A. MACHADO y ÁLVAREZ, *Cantes*, p. 42.
[138] *Cancionero infantil*, edic. cit., p. 88.
[139] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita*, p. 100.
[140] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Oración devota a María Magdalena», *ibíd.*, pp. 469-470.

Y en *Elenita,* breve drama compuesto poco después, un apenado y misterioso caballero se acerca hacia la protagonista con «los ojos anegados / de lirios» [141].

Asociado al desamor y la pena, el lirio también abunda en los versos de *Libro de poemas.* Así, en «Balada triste» [142], y a diferencia de lo que sucede en la canción popular, en que la joven corta rosas y claveles [143], la protagonista del poema troncha flores tristes de color morado:

> Fui también caballero
> una tarde fresquita de mayo.
> Ella era entonces para mí el enigma,
> estrella azul sobre mi pecho intacto.
> Cabalgué lentamente hacia los cielos.
> Era un domingo de pipirigallo.
> Y vi que en vez de rosas y claveles
> ella tronchaba lirios con sus manos.
>
> (*LP,* I, 27)

En los versos de «Balada de la placeta», en abierto contraste con la alegría de las canciones y los juegos infantiles:

> Se ha llenado de luces
> mi corazón de seda,
> de campanas perdidas,
> de lirios y de abejas.
>
> (*LP,* I, 98)

---

[141] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro inédito,* p. 100.

[142] Para las fuentes e interpretación del poema, véase IAN GIBSON, «Lorca's *Balada triste*», pp. 27 y ss.

[143] En efecto, Lorca ha recordado en estos versos la conocida canción infantil: «Una tarde fresquita de mayo / cogí mi caballo y me fui a pasear / por la senda donde mi morena / gentil y risueña solía pasar. / Yo la vi de cortar una rosa, / yo la vi de cortar un clavel, / yo la dije: -Jardinera hermosa, / ¿me das una rosa del rico vergel» (*Cancionero infantil,* edic. cit., p. 38; así como IAN GIBSON, *ibíd.,* p. 27; y TADEA FUENTES VÁZQUEZ, *El folklore,* pp. 36-37 y 52-54).

Y a ese mismo corazón, amoratado y herido por el dolor, y ahora desprendido de su piel, el poeta le pregunta:

¿Te colgaré sobre los muros
de mi museo sentimental,
junto a los gélidos y oscuros
lirios dolientes de mi mal?
¿O te pondré sobre los pinos
—libro doliente de mi amor—
para que sepas de los trinos
que da a la aurora el ruiseñor?

(«Corazón nuevo», *LP*, I, 74)

En otras composiciones de esta época, el lirio tronchado o seco es el que evoca la idea del dolor, como en «Canción menor», en cuyos versos el poeta va «llorando por la calle, / grotesco y sin solución», mientras ve «secarse los lirios» al contacto de su voz, «manchada de luz sangrienta» (*LP*, I, 19); y, al contrario, la ausencia de la flor será un signo de alegría y una esperanza de resurrección:

Yo tengo sed de aromas y de risas,
sed de cantares nuevos
sin lunas y sin lirios,
y sin amores muertos.
Un cantar de mañana que estremezca
a los remansos quietos
del porvenir. Y llene de esperanza
sus ondas y sus cienos.

Leemos en «Cantos nuevos» (*LP*, I, 51); y en «Prólogo», tras haber sentido sus besos «manchados / de lirios», el hablante desea abandonar su corazón antiguo y pedir prestado uno nuevo a su amigo, un:

Corazón con arroyos
y pinos,
corazón sin culebras
ni lirios.
Robusto, con la gracia
de un joven campesino

que atraviesa de un salto
el río.

(*LP*, I, 89)

En el poema titulado «Los álamos de plata», y a diferencia del hombre:

El lirio de la fuente no grita su tristeza.
¡Todo es más digno que la Humanidad!

(*LP*, I, 118)

Y sin embargo, en «Ritmo de Otoño», el paisaje expresa su melancolía a través del agua, el aire y la vegetación, y en ese ambiente los lirios, con sus crespones morados, son signos de una tristeza que lo invade todo:

Las palabras del viento eran suaves
con hondura de lirios.
Mi corazón durmióse en la tristeza
del crepúsculo.
Sobre la parda tierra de la estepa
los gusanos dijeron sus delirios.
.....
La mojada tristeza del paisaje
enseña como un lirio
las arrugas severas que dejaron
los ojos pensadores de los siglos.

(*LP*, I, 139 y 141)

La pena andaluza, que está en la raíz y en la médula del cante jondo, tiene en los lirios un emblema representativo. Así, en «Madrugada»:

Sobre la noche verde,
las saetas
dejan rastros de lirio
caliente.

(*PCJ*, I, 186)

Y en una conferencia leída por primera vez en 1931, el autor recurre a la misma imagen para explicarnos cómo:

> La *siguiriya* gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; después la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rastro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo («Arquitectura del cante jondo», *OC*, III, 218).

En el romance que sirve de prólogo a *Mariana Pineda,* recordando la muerte de la heroína, la niña canta:

Como lirio cortaron el lirio,
como rosa cortaron la flor,
como lirio cortaron el lirio,
más hermosa su alma quedó.

(*MP*, II, 166)

En «Tres crepúsculos», de *Suites,* el día se desploma lento y triste sobre el horizonte cárdeno:

...Ahora mismo
he visto al día inclinarse
como un lirio.
La flor de la mañana
dobla el tallo

...ahora mismo...
la raíz de la tarde
surge de lo sombrío.

(*S*, I, 762)

Y en «La selva de los relojes», del mismo ciclo, las horas que han transcurrido y las que están por venir son flores muertas y crespones enlutados en la corriente del tiempo:

Entré en la selva
de los relojes.

Frondas de tic-tac,
racimos de campanas
y, bajo la hora múltiple,
constelaciones de péndulos.

Los lirios negros
de las horas muertas,
los lirios negros
de las horas niñas.

(*S*, I, 829)

En otras composiciones incluidas en el libro, el lirio, como en obras anteriores, es el símbolo de la tristeza causada por el desamor. Así, en «Salutación», el hablante echa al vuelo su campana lírica:

Desde la sombra mía,
entre mis lirios, lleno
de esta melancolía
de hombre bueno
que ha visto desangrar un amor naciente
(blanco cisne sin alas) lentamente.

(*S*, I, 639)

En «Curva», el protagonista se despide:

Con un lirio en la mano
te dejo.
¡Amor de mi noche!

(*S*, I, 658)

Y en «Canción bajo lágrimas», el lirio, cargado de melancolía, se contrapone a la rosa, encendida y fresca:

En aquel sitio,
muchacha de la fuente,
que hay junto al río,
te quitaré la rosa
que te dio mi amigo,
y en aquel sitio,
muchachita de la fuente,
yo te daré mi lirio.

(*S*, I, 692)

En los poemas compuestos en Nueva York, lo violáceo y lúgubre del lirio evoca la presencia de una muerte sucia, sin esperanza de resurrección:

> Desfiladeros de cal aprisionaban un cielo vacío
> donde sonaban las voces de los que mueren bajo el guano.
> Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo,
> con el bozo y lirio agudo de sus montañas invisibles.

Se lee en «Danza de la muerte», el poema en que el viejo mascarón ejecuta su macabra danza sobre Wall Street (*PNY*, I, 470); y en «Paisaje con dos tumbas y un perro asirio», el aullido de la muerte:

> es una larga lengua morada que deja
> hormigas de espanto y licor de lirios.
>
> (*PNY*, I, 507)

En fin, en *Diván del Tamarit* y los sonetos de amor, el lirio reaparece con el significado ya indicado en composiciones anteriores: símbolo de la pasión enmudecida, las esperanzas frustradas y la muerte, como ocurre en la «Gacela del recuerdo de amor», en que:

> Me separa de los muertos
> un muro de malos sueños.
>
> Doy pena de lirio fresco
> para un corazón de yeso.
>
> Toda la noche en el huerto
> mis ojos, como dos perros.
>
> Toda la noche, comiendo
> los membrillos de veneno.
>
> (*DT*, I, 579)

Y en los sonetos, la voz secreta del amor oscuro es:

> ...perro en corazón, voz perseguida,
> silencio sin confín, lirio maduro.
>
> (*OC*, I, 947)

Violeta

De manera general, la violeta simboliza la modestia[144]: «Soy tímida», nos dice esta humilde planta en el lenguaje de *Doña Rosita* (*DRS*, II, 935); a pesar de lo cual, por su color violáceo, sus flores suelen tener en la obra del autor, y en la tradición folklórica, un sentido triste, incluso fúnebre, que no contradice el significado general que hemos indicado:

> Entre las florecitas que pueden y deben asomar entre el herbaje, la más típica es la violeta [escribe Celestino Barallat en su tratado de botánica funeraria]. Siendo emblema ordinario y adecuado de la humildad y de la modestia, tiene por este solo motivo su lugar indicado en el Cementerio, pero además de esto lo tiene por su color, que apareciendo menos terrible para el ánimo que el color negro, ha servido con mucha generalidad para significar el luto religioso[145].

Así, en la última estampa de *Mariana Pineda*, cuando el desenlace se halla cerca, la protagonista exclama:

> Este silencio me pesa
> mágicamente. Se agranda
> como un techo de violetas.
>
> (*MP*, II, 247-248)

En «Apunte para una oda», la soledad aparece enmarcada en este ambiente:

> En la curva del río te esperé largas horas,
> limpio ya de arabescos y de ritmos fugaces.
> Tu jardín de violetas nacía sobre el viento
> y allí temblabas sola, queriéndote a ti misma.
>
> (*OC*, I, 970)

---

[144] JOSÉ ANTONIO DE FRANCISCO, *También las flores*, p. 84; CARLOS MENDOZA, *La leyenda*, p. 90; FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, pp. 126-131; y JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.136.

[145] CELESTINO BARALLAT, *Principios*, p. 19.

La misma flor evoca la luz nocturna, y con ella una esperanza, en la *Tragicomedia de don Cristóbal,* cuando, en el prólogo, Mosquito explica que tanto sus compañeros como él vienen del teatro de los burgueses, y allí:

> Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz [...]. Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo (*TDC,* II, 106).

Mientras que en el soneto dedicado «A Mercedes en su vuelo», compuesto en 1936 con motivo de su fallecimiento, la luz de la violeta es símbolo de la muerte, imagen del alma ausente, para siempre desprendida:

> Una viola de luz yerta y helada
> eres ya por las rocas de la altura.
> Una voz sin garganta, voz oscura
> que suena en todo sin sonar en nada.
>
> (*OC,* I, 935)

Y en el último acto de *Bodas,* tras la huida, la Novia exclama:

> ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
> Que si matarte pudiera,
> te pondría una mortaja
> con los filos de violeta.
>
> (*BS,* II, 784)

Pasionaria

La pasionaria, también llamada rosa de pasión, ha adquirido un significado muy preciso en el folklore, ya que el alma popular y la tradición cristiana han querido ver, en su corola y estambres, los instrumentos del martirio y la muerte de Jesús:

Mira una rosa e pasión:
cuéntale siete puñales,
una corona de espinas
y tres clavitos mortales.

Dice una canción recogida por Eduardo Martínez Torner [146]. En el adivinancero popular, la flor de la pasionaria también tiene su acertijo:

Siete puñalitos tengo
sin ser la Madre de Dios;
tengo corona de espinas
y no soy Nuestro Señor [147].

Y en Cataluña:

> L'origen de la flor anomenada passionària s'explica també de la manera següent. Mentre Jesús feia oració a l'Hort, suava sang i aigua, i de cada gota, en caure a terra, en naixia un roser d'unes roses totes diferents que les que fins aleshores es coneixien: portaven al bell damunt el signe de la creu, la corona d'espines i els tres claus; foren anomenades roses de passió o passionàries [148].

También en los vocabularios de las flores modernos, la pasionaria significa fe [149], aunque a este simbolismo de carácter religioso, la tradición ha agregado la idea de la pasión y el sufrimiento humanos, atestiguados en nuestro folklore por coplas como éstas, pertenecientes al extenso cancionero recogido por Francisco Rodríguez Marín:

Dentro de mi corazón
Tengo yo una pasionera,

---

[146] EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Cuarenta canciones españolas armonizadas por...*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1924, p. 181.

[147] *Cancionero infantil*, edic. cit., p. 151; y *Adivinancero*, edic. cit., vol. I, p. 110.

[148] JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.154.

[149] JOSÉ ANTONIO DE FRANCISCO, *También las flores*, p. 78; FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje*, p. 157; y JOAN AMADES, *Folklore*, vol. III, p. 1.136.

Para tenerle pasión
A aquél que por mí la tenga [150].

En el pozo más hondo
De mi corazón
Sembré una pasionera,
Cogí una pasión [151].

En el vocabulario de las flores de *Doña Rosita,* la pasionaria combina las dos significaciones, y si por un lado la flor dice: «Creo en ti»; la misma canción recuerda que:

El jacinto es la amargura;
el dolor, la pasionaria.

(*DRS*, II, 935-936)

Sin embargo, en los pasajes de Lorca en que la flor aparece, su significado humano y amoroso es el único que hallamos. Así, en «Mística de nuestro mundo interior desconocido», un apunte juvenil ya citado al tratar de las adelfas, la pasionaria es la flor de todos aquellos que viven impelidos por anhelos irrealizables: «hombres y mujeres vestidos de blanco, coronados de adelfas, pasionarias y crisantemos» [152]. En «Nostalgia», poema compuesto ese mismo año, tras haber recibido el protagonista los besos y el aliento del amor:

Llegó la Ausencia con su amargura.
El alma penetró en el corazón.
De pasionarias fue mi sendero
Sembrado con flechas del arquero
Que posee la dulzura y la ilusión [153].

En la religión panteísta y naturalista frecuente en el primer Lorca, la pasionaria es la sangre que el cielo vierte en los campos:

---

[150] F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos,* vol. II, p. 176, nº 1.998; y J. J. JIMÉNEZ DE ARAGÓN, *Cancionero,* p. 145, nº 30.

[151] *Ibíd.,* vol. II, p. 198, nº 2.016.

[152] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Prosa inédita,* p. 142.

[153] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poesía inédita,* p. 80.

Las pasionarias azules,
Sangre del cañaveral,
Se adormecen en la umbría
Maciza del pastizar.
Sueñan con el agua clara
De la acequia, al sonar
De los cencerros melosos
Y la plata del trigal.
Gotas dulces del azul,
Mariposas sin volar,
Las pasionarias azules,
sangre del cañaveral [154].

Y en la «Consulta», de *Libro de poemas,* la flor evoca la quietud con que las cosas dormitan sobre la superficie del tiempo:

¡Pasionaria azul!
Yunque de mariposas.
¿Vives bien en el limo
de las horas?

(*LP,* I, 81)

Asfódelo

Aunque son muchos los vegetales lorquianos en que el lector puede percibir voces de muerte, hay algunos cuyo sentido fúnebre destaca a primera vista. Así ocurre con los asfódelos, que en la mitología griega alfombraban la tierra de los muertos, allende el río Océano [155], y que en *El público* son el emblema de la misteriosa oscuridad del más allá, contrapuesta al mundo de los vivos, cuando Julieta explica que han visitado su sepulcro cuatro muchachos, y el Caballo negro le replica:

---

[154] FEDERICO GARCÍA LORCA, «Sangre de los campos», *ibíd.*, p. 349.

[155] HOMERO, *Odisea,* canto XI, versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 9ª edic., 1964, p. 261; y J. L. MORALES y MARÍN, *Diccionario,* p. 60.

> ¿Cuatro muchachos? Todo el mundo. Una tierra de asfódelos y otra de semillas. Los muertos siguen discutiendo y los vivos utilizan el bisturí. Todo el mundo (*EP*, II, 632).

Siempreviva

Llamada así, y también perpetua amarilla, por ser un arbusto perenne cuyas hojas y flores nunca se marchitan, la siempreviva ha venido a simbolizar en el folklore la idea de la constancia y permanencia del amor [156]:

> Como las siemprevivas
> que nunca mueren,
> son los enamorados
> que bien se quieren

Dice una canción recogida por Sixto Córdova y Oña [157]; y en otra, popular en Aragón:

> Siempreviva te diré,
> pero no rosa de olor,
> que la rosa se marchita
> y la siempreviva no [158].

Aunque el significado más común de tales flores es de tipo religioso y funerario, como señaló Celestino Barallat, al recordar cómo:

> Los simbolistas cristianos han dado al color amarillo de la siempreviva el significado de *luz del crepúsculo vespertino, revelación, anuncio de la gloria celeste,* uniendo de este modo un sentido religioso a la simbólica del recuerdo. Por otra parte la significación de recuerdo unida a la siempreviva se funda prin-

---

156 CARLOS MENDOZA, *La leyenda,* p. 89; FLORENCIO JAZMÍN, *El lenguaje,* p. 159.
157 SIXTO CÓRDOVA y OÑA, *Cancionero,* vol. II, p. 283.
158 J. J. JIMÉNEZ DE ARAGÓN, *Cancionero,* p. 144, nº 17.

> cipalmente en la permanencia de sus florecitas secas, y esta permanencia es también por sí misma un emblema de la vida eterna [159].

Y esta idea parece corroborarla Federico en el romance dedicado a «San Gabriel», cuando, tras comunicar a Anunciación de los Reyes la buena nueva de su glorificación:

> Ya San Gabriel en el aire
> por una escala subía.
> Las estrellas de la noche
> se volvieron siemprevivas.
> (*RG*, I, 416)

Sin embargo, en el resto de la producción lorquiana, y de acuerdo con la tradición ya referida, la siempreviva es ante todo un arbusto funerario, y sus flores, un símbolo de la muerte:

> Siempreviva de la muerte,
> flor de las manos cruzadas;
> ¡qué bien estás cuando el aire
> llora sobre tu guirnalda!

Leemos en el lenguaje de la flores de *Doña Rosita* (*DRS*, II, 936). En la *Comedieta ideal*, drama inacabado compuesto en 1917, cuando la Muerte va a entrar en escena:

> El paisaje se va borrando, la columnata se deshace en agua y las flores desaparecen. En medio de la obscuridad un inmenso timbal resonó y apareció la muerte vestida de azul y coronada de lotos sangrientos y siemprevivas cárdenas [160].

Sombras de muerte invaden la ciudad de los gitanos en el «Romance de la Guardia Civil Española», cuando los guardias:

---

[159] CELESTINO BARALLAT, *Principios*, pp. 20-21.
[160] FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro inédito*, p. 87.

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siemprevivas
invade las cartucheras.

(*RG*, I, 428)

En la «Soledad» dedicada a Fray Luis de León, aparecida en *Carmen* de Santander en 1928, los:

Coros de siemprevivas
giran locos pidiendo eternidades.

(*OC*, I, 959)

Cuando la muerte escupe veneno sobre Nueva York, nos sobresalta:

...la gran reunión de los animales muertos,
traspasados por las espadas de la luz;
la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

(«Danza de la muerte», *PNY*, I, 469)

En «Amantes asesinados por una perdiz», poema en prosa compuesto hacia 1931, al contemplar el final de un hombre y de una mujer que se amaban, y saber que los niños han encontrado por la orilla del bosque «una perdiz que echaba un hilillo de sangre por el pico», el narrador se ve obligado a llorar hasta que por sus «ojos salga una muchedumbre de siemprevivas» (*OC*, III, 162); y durante «La degollación del Bautista», texto coetáneo de los anteriores, mientras los protagonistas se ven cercados por la sangre y los cuchillos, el hablante se pregunta:

¿Será posible que las palomas que habían guardado silencio y las siemprevivas golpeen la puerta de manera tan furiosa? (*OC*, III, 152).

Cronología de la obra de Federico García Lorca [1]

1. Poesía

Libro de poemas [1918-1920], Madrid, Maroto, 1921.

Suites [1920-1923], Barcelona, Ariel, 1983.

Poema del cante jondo [1921], Madrid, Ulises, 1931.

Canciones [1921-1924], Málaga, Litoral, 1927.

---

[1] Además de las indicaciones del propio autor, para la confección de esta cronología hemos seguido a MARIE LAFFRANQUE, «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca,* pp. 421-469; Arturo del Hoyo, edic. cit de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras completas,* vol. I, pp. 1.135-1.172, y II, pp. 1.201-1.219; y MIGUEL GARCÍA POSADA, *García Lorca*, pp. 337-343. Incluimos únicamente las obras extensas, o concebidas por el autor como un conjunto unitario, indicando entre corchetes la fecha de composición o estreno, y para los libros de prosa y poesía, los datos correspondientes a la primera edición. Para los poemas sueltos, artículos, cartas, conferencias, declaraciones y otras obras menores, el lector puede hallar la fecha correspondiente, y en algún caso la referencia bibliográfica, en el lugar de este estudio en que aparecen citados.

Primeras canciones [1922], Madrid, Héroe, 1936.

Romancero gitano [1924-1927], Madrid, Revista de Occidente, 1928.

Oda a Salvador Dalí [1926], Madrid, *ROc,* abril de 1926.

Oda al Santísimo Sacramento del Altar [1928], Madrid, *ROc,* diciembre de 1928.

Poeta en Nueva York [1929-1930], México, Séneca, 1940.

Diván del Tamarit [1931-1934], Nueva York, *RHM,* 1940.

Seis poemas galegos [1932-1934], Santiago de Compostela, Nós, 1935.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías [1934], Madrid, Cruz y Raya, 1935.

Sonetos de amor [1935-1936], Madrid, *ABC,* 17 de marzo de 1984.

2. Prosa

Impresiones y paisajes [1917-1918], Granada, Paulino Ventura, 1918.

3. Teatro

El maleficio de la mariposa [1920].

Los títeres de cachiporra [1922].

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón [1923].

Lola la comedianta [1923].

Mariana Pineda [1925].

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín [1929].

La zapatera prodigiosa [1930].

El público [1930].

Así que pasen cinco años [1931].

Retablillo de don Cristóbal [1931].

Bodas de sangre [1933].

Yerma [1934].

Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores [1935].

La casa de Bernarda Alba [1936].

Comedia sin título [1936].

Los sueños de mi prima Aurelia [1936].

Siglas y abreviaturas

1. De las obras de Federico García Lorca

OC	*Obras completas* de FEDERICO GARCÍA LORCA, edic. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, edición del cincuentenario, 1986, 3 vols. Mientras no se indique lo contrario, todas las citas proceden de esta edición, de la que en cada caso señalamos, mediante las siglas que van a continuación y entre paréntesis, la obra, el volumen y la página.
ADP	*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*
APCA	*Así que pasen cinco años*
BS	*Bodas de sangre*
C	*Canciones*
CBA	*La casa de Bernarda Alba*
CST	*Comedia sin título*
DRS	*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*
DT	*Diván del Tamarit*
EP	*El público*
IP	*Impresiones y paisajes*
LC	*Lola la comedianta*
Ll	*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*
LP	*Libro de poemas*

MM	*El maleficio de la mariposa*
MP	*Mariana Pineda*
NRA	*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*
PC	*Primeras canciones*
PCJ	*Poema del cante jondo*
PNY	*Poeta en Nueva York*
RDC	*El retablillo de don Cristóbal*
RG	*Romancero gitano*
S	*Suites*
SPA	*Los sueños de mi prima Aurelia*
SPG	*Seis poemas galegos*
TDC	*Los títeres de cachiporra*
Y	*Yerma*
ZP	*La zapatera prodigiosa*

2. Otras siglas y abreviarturas

1616	*1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*
ALEC	*Anales de Literatura Española Contemporánea*
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BCG	Biblioteca Clásica Gredos
BFGL	*Boletín de la Fundación Federico García Lorca*
BHi	*Bulletin Hispanique*
BHS	*Bulletin of Hispanic Studies*
BRH	Biblioteca Románica Hispánica (Editorial Gredos)
CHA	*Cuadernos Hispanoamericanos*
CHAGL	Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos
FCE	Fondo de Cultura Económica
FUE	Fundación Universitaria Española
GLR	*García Lorca Review*
Hf	*Hispanófila*
HJ	*Hispanic Journal*
HR	*Hispanic Review*
LD	*Letras de Deusto*

LN	*Les Langues Néo-Latines*
MLQ	*Modern Language Quarterly*
MLR	*Modern Language Review*
PMLA	*Publications of The Modern Language Association of America*
PPU	Promociones y Publicaciones Universitarias
PSA	*Papeles de Son Armadans*
PUF	Presses Universitaires de France
RHM	*Revista Hispánica Moderna*
RLC	*Revue de Littérature Comparée*
RN	*Romance Notes*
ROc	*Revista de Occidente*
RUC	*Revista de la Universidad Complutense*
SAR	*South Atlantic Review*
Th	*Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*

Bibliografía

1. Bibliografía lorquiana

GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Autógrafos. Facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas*, prólogo, transcripción y notas de Rafael Martínez Nadal, Oxford, Dolphin Books, 1975.

— *Canciones y Primeras canciones*, edición crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1986.

— *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición crítica de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1988.

— *El público*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1988.

— *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, edición de Mario Hernández, Madrid, Tabapress y Fundación Federico García Lorca, 1990.

— *Manuscritos neoyorquinos. Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, edición, transcripción y notas de Mario Hernández, Madrid, Tabapress y Fundación Federico García Lorca, 1990.

— *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, edición del cincuentenario, 1986, 3 vols.

— *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1986.

— *Poesía inédita de juventud*, edición de Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1994.

— *Poeta en Nueva York. Con cuatro dibujos originales*, México, Séneca, 1940.

— *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición crítica de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1983.

— *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1989.

— *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición de Miguel García Posada, Madrid, Castalia, 1990.

— *Prosa inédita de juventud*, edición de Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1994.

— *Teatro inédito de juventud*, edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994.

AGUIRRE, JOSÉ MARÍA, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 97-119.

ALBERICH, J., «El erotismo femenino en el teatro de García Lorca», *PSA*, XXXIX, 1965, pp. 9-36.

ALBERTI, RAFAEL, «Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca», en *Imagen primera de..*, Madrid, Turner, 1975, pp. 13-31.

ALEIXANDRE, VICENTE, «Federico», en FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, vol. II, pp. IX-XI.

ALLEN, RUPERT C. (JR.), «Una explicación simbológica de *Iglesia abandonada* de Lorca», *Hf*, XXVI, 1966, pp. 33-44.

ALLEN, RUPERT C., «An Analysis of Narrative and Symbol in Lorca's *Romance sonámbulo*», *HR*, XXXVI, 1968, pp. 338-352.

— *Psyche and Symbol in the Theatre of Federico García Lorca. Perlimplín, Yerma, Blood Wedding*, Austin, University of Texas Press, 1974.

— *The Symbolic World of Federico García Lorca*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1972.

ALONSO, DÁMASO, «Federico García Lorca y la expresión de lo español», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, BRH, 3ª edición, 1978, pp. 257-265.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, ÁNGEL, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

ANDERSON, ANDREW A., «Análisis de la "Gacela del amor imprevisto" del *Diván del Tamarit*», en *Hommage à Federico García Lorca*, pp. 189-196.

— «Bibliografía lorquiana reciente», *BFGL*, 1, 1987 y ss.

— «*Lirio* and *Azucena* in Lorca's Poetry and Drama», *ALEC*, XI, 1986, pp. 39-59.

ARANGO, MANUEL ANTONIO, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995.

BABÍN, MARÍA TERESA, *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1976.

— «The Voice of Nature in the Life of the Water», en JOSEPH W. ZDENEK (ed.), *The World of Nature*, pp. 139-150.

BALBOA ECHEVARRÍA, MIRIAM, *Lorca: El espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro*, Barcelona, Llibres del Mall, 1986.

BAREA, ARTURO, *Lorca: El poeta y su pueblo*, Buenos Aires, Losada, 1956.

BELAMICH, ANDRÉ, *Lorca*, Paris, Gallimard, 2ª edic., 1983.

BERENGUER CARISOMO, ARTURO, *Las máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 2ª edic., 1969.

BIGLINO, GLORIA, «Microfauna lorchiana», en GABRIELE MORELLI (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 185-219.

BINDING, PAUL, *García Lorca o la imaginación gay*, Barcelona, Laertes, 1987.

BLANQUAT, JOSETTE, «La lune manichéenne dans la mythologie du *Romancero gitano*», *RLC*, XXXVIII, 1964, pp. 376-399.

— «Mithra et la Rome andalouse de Federico García Lorca», *RLC*, XXXVII, 1963, pp. 337-349.

BODINI, VITTORIO, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 2ª edición, 1982.

CANNON, CALVIN, «The Imagery of Lorca's *Yerma*», *MLQ*, XXI, 1960, pp. 122-130.

CANO, JOSÉ LUIS, «Nota sobre una fijación infantil de Lorca: los muslos», *CHA*, 433-434, 1986, pp. 139-144.

CAO, ANTONIO F., *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro*, London, Tamesis Books, 1978.

CATE-ARRIES, FRANCIE, «The Discourse of Desire in the Language of Flowers: Lorca, Freud, and *Doña Rosita*», *SAR*, LVII, 1992, pp. 53-68.

CERDAN, FRANCIS, «De l'estampe folklorique au poème allegorique: *Arbolé, arbolé* de Federico García Lorca», en *Hommage à Federico García Lorca*, pp. 153-164.

CHAMBERLIN, VERNON A., «Symbolic Green: A Time-Honored Characterizing Device in Spanish Literature», *Hispania*, LI, 1968, pp. 29-37.

CIRRE, JOSÉ FRANCISCO, «El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 153-167.

CLUFF, DAVID, «Rose Symbolism in the Works of García Lorca», *GLR*, II, 1974, nº 2.

COLECCHIA, FRANCESCA (ed.), *García Lorca. A Selectively Annotated Bibliography of Criticism,* New York & London, Garland Publishing, 1979.

CORREA, GUSTAVO, «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *PMLA*, LXXII, 1957, pp. 1060-1084.

— *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1975.

DEBICKI, ANDREW P., «Códigos expresivos en el *Romancero gitano*», en *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1981, pp. 248-264.

DE LONG-TONNELLI, BEVERLY J., «Mythic Unity in Lorca's Camborio Poems», *Hispania*, LII, 1969, pp. 840-845.

— «The Lyric Dimension in Lorca's *Romance sonámbulo*», *RN*, XII, 1970-71, pp. 289-295.

DEVOTO, DANIEL, «*Doña Rosita la soltera*. Estructura y fuentes», *BHi*, LXIX, 1967, pp. 407-435.

— *Introducción a «Diván del Tamarit» de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976.

— «Lecturas de García Lorca», *RLC*, XXXIII, 1959, pp. 518-528.

— «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 23-72.

DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 6ª edic., 1980.

DOMÉNECH, RICARDO (ed.), *«La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985.

EDWARDS, GWYNNE, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, BRH, 1983.

FEAL DEIBE, CARLOS, *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, LUIS BELTRÁN, *La arquitectura del humo. Una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, London, Tamesis Books, 1986.

FLECNIAKOSKA, J. L., *L'universe poétique de Federico García Lorca. Essai d'exégèse,* Bordeaux, Editions Bière, 1952.

FLYS, JAROSLAW M., *El lenguaje poético de Federico García Lorca,* Madrid, Gredos, BRH, 1955.

FORSTER, JEREMY C., «El caballista de Lorca», *RN,* IX, 1967, pp. 28-30.

— «Posibles puntos de partida para dos poemas de Lorca», *RN,* XI, 1970, pp. 498-500.

FRIGOLÉ, JOAN, *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca,* Barcelona, Muchnik, 1995.

FUENTES VÁZQUEZ, TADEA, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca,* Granada, Universidad de Granada, 1990.

GARCÍA DE LA CONCHA, VICTOR (ed.), *El Surrealismo,* Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 1982.

GARCÍA LORCA, FRANCISCO, «Córdoba, lejana y sola», en ILDEFONSO-MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca,* pp. 275-285.

— *Federico y su mundo,* edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 3ª edic., 1981.

— «Verde», en *Homenaje a Casalduero. Crítica y Poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos,* Madrid, Gredos, 1972, pp. 135-139.

GARCÍA POSADA, MIGUEL, *Federico García Lorca,* Madrid, Edaf, Col. Escritores de todos los tiempos, 1979.

— «La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca», *1616,* I, 1978, pp. 109-118.

— *Lorca: Interpretación de «Poeta en Nueva York»,* Madrid, Akal Editor, 1981.

— «Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva», *Ínsula,* 515, nov. de 1989, pp. 7-9.

GAZARIAN-GAUTIER, MARIE-LISE, «Doors and Windows as a Luring Call of Nature in the Works of Federico García Lorca», en JOSEPH W. ZDENEK (ed.), *The World of Nature,* pp. 73-80.

GIBSON, IAN, *En Granada, su Granada. Guía a la Granada de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

— *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 2.ª edición, 1985; 2. *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 2ª edición, 1987.

— «Lorca's *Balada triste:* Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in *Libro de poemas*», *BHS*, XLVI, 1969, pp. 21-38.

GIL, ILDEFONSO MANUEL (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 2ª edic., 1975.

GONZÁLEZ DEL VALLE, LUIS T., «La dimensión estética de las flores en *Bodas de sangre*», en *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980, pp. 35-60.

HARRETCHE, ESTELA, «Una cuestión debatida: el surrealismo de Lorca», *Litoral*, 174-176, 1987, pp. 199-232.

HARRIS, DEREK, *Federico García Lorca. Poeta en Nueva York*, London, Tamesis Books, Critical Guides to Spanish Texts, 1978.

— «Green Death: An Analysis of the Symbolism of the Colour Green in Lorca's Poetry», en *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connel*, edic. de Nicholas G. Round y D. Gareth Walters, Glasgow, University of Glasgow Departament of Hispanic Studies, 1985, pp. 80-97.

HAVARD, ROBERT G., «Dream and Nightmare in Lorca's *Poeta en Nueva York*», en MARGARET A. REES (ed.), *Leeds Papers on Lorca*, pp. 115-143.

— «The Symbolic Ambivalence of Green in García Lorca and Dylan Thomas», *MLR*, LXVII, 1972, pp. 810-819.

HERRERO, JAVIER, «The Horned Moon, Queen of the Waters, Images of Death in Lorca», en C. BRIAN MORRIS (ed.), *«Cuando yo me muera...»*, pp. 147-157.

— «The Spider-Moon: The Origin of Lorca's Lunar Myth», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 147-162.

HIGINBOTHAM, VIRGINIA, «La iniciación de Lorca en el Surrealismo», en VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *El Surrealismo*, pp. 240-254.

Hommage à Federico García Lorca, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.

HONIG, EDWIN, *García Lorca*, Barcelona, Laia, 1974.

HUBER, EGON, *García Lorca. Weltbild und metaphorische Darstellung*, München, Fink Verlag, 1967.

HUÉLAMO KOSMA, JULIO, «La influencia de Freud en el teatro de Federico García Lorca», *BFGL*, 6, 1989, pp. 59-83.

ILIE, PAUL, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

LAFFRANQUE, MARIE, «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 421-469.

— «De *Rosa mudable* a la *Casida de la rosa*», en ANDRÉS SORIA OLMEDO (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, pp. 277-300.

— *Les idées esthetiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

LAURENTI, JOSEPH L., y JOSEPH SIRACUSA, *Federico García Lorca y su mundo: Ensayo de una bibliografía general*, Metuchen (New Jersey), The Scarecrow Press, 1974.

LÓPEZ MORILLAS, JUAN, «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el *Romancero gitano*», en ILDEFONSO MANUEL GIL (ed.), *Federico García Lorca*, pp. 311-323.

LOUGHRAN, DAVID K., *Federico García Lorca. The Poetry of Limits*, London, Tamesis Books, 1978.

LY, NADINE, «Brève interprétatión d'un poème lorquien: *La Casida del sueño al aire libre*», en *Hommage à Federico García Lorca*, pp. 197-206.

MARCILLY, CHARLES, *Ronde et fable de la solitude à New York. Prélude à «Poeta en Nueva York» de Federico García Lorca*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1962.

MARCOS VILLANUEVA, BALBINO, «*El libro de poemas* de Federico García Lorca. Apreciaciones sobre diversos sentidos del mundo inanimado y vegetal», *LD*, VI, 1976, pp. 33-68.

MARTÍN, EUTIMIO, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

MARTÍNEZ LÓPEZ, ENRIQUE, «Aljibe y surtidor, o la Granada de Federico García Lorca», *La Torre*, X, 1962, pp. 11-45.

MARTÍNEZ NADAL, RAFAEL, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1980.

— *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

— *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Editorial Casariego, 1992.

MAURER, CHRISTOPHER, «Of Snails and Flowers: García Lorca's 'La casada infiel', 28-29», *RN*, XXIV, 1994, pp. 241-246.

MAZZOTTI PABELLO, HONORATA, y otros, *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.

MENARINI, PIERO, «Emblemas ideológicos de *Poeta en Nueva York*», en VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *El Surrealismo*, pp. 254-270.

— «*Poeta en Nueva York*» *di Federico García Lorca. Lettura critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

MILLER, NORMAN C., *García Lorca's «Poema del cante jondo»*, London, Tamesis Books, 1978.

MORELLI, GABRIELE (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena Editore, 1988.

MORRIS, C. BRIAN (ed.), *«Cuando yo me muera...». Essays in Memory of Federico García Lorca*, Lanham, University Press of America, 1988.

— *Surrealism and Spain.* 1920-1936, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.

NEWTON, CANDELAS, *Lorca: «Libro de poemas» o las aventuras de una búsqueda,* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986.

— «Los paisajes del amor: iconos centrales en los sonetos de Lorca», *ALEC*, XI, 1986, pp. 143-159.

— «Proyecciones de *El jardín de las toronjas de luna* de García Lorca», *HJ*, V, 1984, pp. 101-112.

ONÍS, CARLOS MARCIAL, *El Surealismo y cuatro poetas de la Generación del 27*, Madrid, José Porrúa, 1974.

POLLIN, ALICE M. (ed.), *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

PREDMORE, RICHARD L., *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985.

— «Simbolismo ambiguo en la poesía de García Lorca», *PSA*, LXIV, 1971, pp. 229-240.

RAMOS GIL, CARLOS, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar, 1967.

— *Ecos antiguos, estructuras nuevas y mundo primario en la lírica de Lorca*, Bahía Blanca, 1967.

RAMOS ORTEGA, FRANCISCO, *«Arbolé, arbolé*, ¿una serranilla de García Lorca?», *RUC*, XXVI, 1977, pp. 215-248.

REES, MARGARET A. (ed.), *Leeds Papers on Lorca and on Civil War Verse*, Leeds, Trinity and All Saints College, 2ª edic., 1990.

— «'Rosa y jazmín de Granada'. The Role of Flowers in Lorca's Plays and Poetry», en MARGARET A. REES (ed.), *Leeds Papers on Lorca* , pp. 85-96.

RÍO, ÁNGEL DEL, *Vida y obras de Federico García Lorca*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1952.

ROJO LEYVA, GABRIEL, «Análisis de tres poemas de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca», en HONORATA MAZZOTTI PABELLO y otros, *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, pp. 77-178.

SALAZAR RINCÓN, JAVIER, «*Arbolé arbolé*, o las paradojas del amor lorquiano», *RLi*, LVIII, nº 115, 1995, pp. 121-148.

— «*Por un anfibio sendero...*». *Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*, Barcelona, PPU, 1998.

SESÉ, BERNARD, «Les racines dans l'univers imaginaire de Federico García Lorca», *LN*, 170-171, 1964, pp. 1-20.

SOLOTOREVSKY, MYRNA, «La angustia ante la muerte en cuatro poemas de *Diván del Tamarit*», *Hf*, LXII, 1978, pp. 87-108.

SORIA OLMEDO, ANDRÉS (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986.

STANTON, EDWARD F., *The Tragic Myth: Lorca and «Cante jondo»*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1978.

UMBRAL, FRANCISCO, *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2ª edic., 1975.

VALENDER, JAMES, «Cernuda, Lorca y las naranjas del mar», en *Homenaje a Margit Frenk*, edic. de José Amezúa y Evodio Escalante, México, Universidad Autónoma, 1989, pp. 199-210.

VIERA, DAVID J., «El caballo negro en Antero de Quental y en García Lorca, y el tema del amor-muerte», *Th*, XXXVI, 1981, pp. 71-89.

YNDURÁIN, FRANCISCO, «*La casa de Bernarda Alba*: ensayo de interpretación», en RICARDO DOMÉNECH (ed.), «*La casa de Bernarda Alba*» *y el teatro de García Lorca*, pp. 123-145.

ZDENEK, JOSEPH W. (ed.), *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca*, Rock Hill (South Carolina), Winthrop College, 1980.

2. Otras obras consultadas

Adivinancero popular español, edición de José Luis Gárfer y Concha Fernández, Madrid, Taurus, Temas de España, 1986, 2 vols.

AEPPLI, ERNESTO, *El lenguaje de los sueños*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1946.

ÁGUILA, J. JUAN DEL, *Las canciones del pueblo español*, Madrid, Unión Musical Española, 2ª edic., 1960.

AGUIRRE, ÁNGEL MANUEL, «Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist Poets: Influences and Similarities», *RHM*, XXXVI, 1970-1971, pp. 212-223.

AGUIRRE, J. M., *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982.

ALBERTI, RAFAEL, «La manzana hipócrita», *El País*, 3 de abril de 1988, p. 9.

— *Poesía (1924-1967)*, edic. de Aitana Alberti, Madrid, Aguilar, 1972.

— *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 2ª edic., 1956.

ALONSO, DÁMASO, y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, BRH, 2ª edic., 1992.

ALSINA CLOTA, JOSÉ, *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

AMADES, JOAN, *Costumari Català. El curs de l'any*, Barcelona, 1950-1956, y edic. facsímil, Barcelona, Salvat Editores y Edicions 62, 1982-1983, 5 vols.

— *Folklore de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca Selecta, 1969, 3 vols.

AMIEL, HENRI FRÉDÉRIC, *Fragments d'un journal intime*, Genève, Georg & Co., 1905, 2 vols.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Métodos de crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

Aurea dicta. Dichos y proverbios del mundo clásico, selección de Eduard Valentí, traducción y complementos de Neus Galí, Barcelona, Editorial Crítica, 1987.

BACHELARD, GASTON, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1982.

BALAKIAN, ANNA, *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama / Punto Omega, 1969.

BARALLAT, CELESTINO, *Principios de botánica funeraria*, Barcelona, 1885, y edic. facsímil, Barcelona, Altafulla, 1984.

BAROJA, PÍO, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, 8 vols.

BARTHES, ROLAND, y otros, *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 3ª edic., 1974.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Poesía completa*, edic. bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 10ª edic., 1986.

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 13ª edic., 1981.

BÉGUIN, ALBERT, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, Madrid, FCE, 1993.

BEIGBEDER, OLIVIER, *La simbología*, Barcelona, Oikos-Tau, Col. ¿Qué sé?, 1971.

Bestiario medieval, edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 5ª edic., 1996.

BLAKE, WILLIAM, *The Poetical Works of William Blake*, edited with an introduction and textual notes by John Sampson, London, Oxford University Press, 1938.

BLECUA, JOSÉ MANUEL (ed.), *Las flores en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1944.

BORJA, JUAN DE, *Empresas morales*, Bruselas, 1680, y edic. facsímil a cargo de Carmen Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981.

BOUSOÑO, CARLOS, *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, BRH, 1981.

— *Teoría de la expresion poética*, Madrid, Gredos, BRH, 4ª edic., 1966.

BOWRA, CECIL M., *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972.

BRENAN, GERALD, *Al sur de Granada*, Madrid, Siglo XXI, 9ª edic., 1984.

CABALLERO, FERNÁN, «Adivinas y acertijos populares», en *Obras*, vol. V, pp. 276-287.

— «Cantos, coplas y trobos populares», en *Obras*, vol. V, pp. 123-191.

— «Cuentos de encantamiento», en *Obras*, vol. V, pp. 195-223.

— *Obras*, edición de José Mª Castro Calvo, Madrid, Atlas, 1961, 5 vols. (BAE, 136-140).

CAILLIET, ÉMILE, y JEAN-ALBERT BÉDÉ, «Le Symbolisme et l'âme primitive», *RLC*, XII, 1932, pp. 356-386.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Obras*, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1944-45, 4 vols. (BAE, 7, 9, 12, 14).

CAMARENA, JULIO, y MAXIME CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, BRH, 1995.

CAMPBELL, JOSEPH, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1984.

Cancionero del campo, edición de Bonifacio Gil, Madrid, Taurus, Temas de España, 1982.

Cancionero infantil, edición de Bonifacio Gil, Madrid, Taurus, Temas de España, 1986.

Cante flamenco, selección y estudio de Ricardo Molina, Madrid, Taurus, Temas de España, 2ª edic., 1986.

CARO BAROJA, JULIO, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 2ª edic., 1985.

— *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1983.

— *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989.

CASAS GASPAR, ENRIQUE, *Ritos agrarios. Folklore campesino español*, Madrid, 1950.

CASSIRER, ERNST, *Filosofía de las formas simbólicas. II: El pensamiento mítico*, México, FCE, 1979.

CERNUDA, LUIS, «La forma y la imagen», en *Prosa completa*, edic. de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975.

CERVANTES, MIGUEL, *Obras completas*, edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1986, 18ª edic., 2 vols.

CHEVALIER, JEAN, y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2ª edic., 1988.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 5ª edic., 1982.

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *Biographia Literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions* [1817], edited by James Engell and W. Jackson Bate, London, Routledge & Kegan Paul, 1983, 2 vols.

Corán, traducción de Joaquín García Bravo, Barcelona, Edicomunicación, 1991.

CÓRDOVA y OÑA, SIXTO, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, Imprenta Aldús, 1948-1955, 4 vols.

CORREAS, GONZALO, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], edic. de Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, y edic. facsímil a cargo de Carmen Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978.

— *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], Madrid, Turner, 1979.

CRUZ, SAN JUAN DE LA, *Obras completas*, edición de Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC, 11ª edic., 1982.

DARÍO, RUBÉN, *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

DEVOTO, DANIEL, «Naranja y limón», en *Textos y contextos*, pp. 415-458.

— «Una mata de albahaca», en *Textos y contextos*, pp. 395-414.

— *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, BRH, 1974.

DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 4ª edic., 1972.

DÍAZ, JOAQUÍN, y MAXIME CHEVALIER, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1983.

DIEGO, GERARDO, *Manual de espumas. Versos humanos*, edición de Milagros Arizmendi, Madrid, Catedra, 1995.

DÍEZ CANEDO, ENRIQUE, «Las adelfas», en RICARDO GULLÓN y ALLEN W. PHILLIPS (eds.), *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 2ª edic., 1979, pp. 377-379.

DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus, 1981.

— *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrigue / PUF, 4ª edic., 1984.

ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza Editorial, 6ª edic., 1985.

— *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus, 1983.

— *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor / Punto Omega, 5ª edic., 1983.

— *Mito y realidad*, Barcelona, Labor / Punto Omega, 5ª edic., 1983.

— *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2ª edic., 1981.

ESPINOSA, AURELIO M., *Cuentos populares de España*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 3ª edic., 1965.

ESQUILO, *Tragedias*, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, BCG, 1986.

FEIJOO, FRAY BENITO JERÓNIMO, *Teatro crítico universal*, en *Obras*, edición de Agustín Millares Carlo, Madrid, Atlas, 1952 y 1961, 4 vols. (BAE, 56 y 141-143).

FERNÁNDEZ ALONSO, MARÍA DEL ROSARIO, *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Madrid, Gredos, BRH, 1971.

FERRI COLL, JOSÉ MARÍA, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro,* Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

FRANCISCO, JOSÉ ANTONIO DE, *También las flores hablan*, Madrid, Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1848.

FRAZER, JAMES GEORGE, *La rama dorada. Magia y religión,* Madrid, FCE, 2ª edic., 1984.

FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1987.

FREUD, SIGMUND, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

— *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 7ª edic., 1974, 3 vols.

FRYE, NORTHROP, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1996.

GICOVATE, BERNARDO, «La poesía de Juan Ramón Jiménez en el Simbolismo», en JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ (ed.), *El Simbolismo*, pp. 187-197.

GIORDANO, JAIME, «Darío a la luz del simbolismo», en JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ (ed.), *El Simbolismo*, pp. 126-159.

GOETHE, JOHANN W., *Obras completas*, recopilación, traducción, prólogo y notas de Rafael Cansinos Asséns, México, Aguilar, 1991, 4 vols.

GOMIS, CELS, *Botánica popular*, Barcelona, L'Avenç, 1891.

GÓNGORA, LUIS DE, *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984.

— *Romances*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1985.

— *Soledades*, edición de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

— *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.

GUBERNATIS, ANGELO DE, *La mythologie des plantes. Les légendes du règne végétal*, Paris, Reinwald, 1878, 2 vols.

GUERN, MICHEL, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 4ª edic., 1985.

GUICHOT Y SIERRA, ALEJANDRO, *Supersticiones populares andaluzas*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986.

GULLÓN, RICARDO, «Simbolismo y símbolos», en *El Simbolismo. Soñadores y visionarios*, Madrid, J. Tablate Ediciones, 1984, pp. 16-26.

HEBREO, LEÓN, *Diálogos de amor*, traducción de David Romano, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 1986.

HEGEL, *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 6ª edic., 1980.

HERNÁNDEZ, MIGUEL, *Poesías completas*, edición de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979.

HERRERA, GABRIEL ALONSO DE, *Obra de agricultura*, edición de José Urbano Martínez Carreras, Madrid, Atlas, 1970 (BAE, 235).

Himnos homéricos. La Batracomiomaquia, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, BCG, 1978.

HJEMSLEV, LOUIS, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, BRH, 1971.

HOMERO, *Odisea*, versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 9ª edic., 1964.

HURET, JULES, *Enquête sur l'evolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

JAZMÍN, FLORENCIO, *El lenguaje de las flores y el de los colores*, Barcelona, Sauri y Sabater, s. f.

JIMÉNEZ DE ARAGÓN, JUAN JOSÉ, *Cancionero aragonés. Canciones de jota antiguas y populares en Aragón*, Zaragoza, Tipografía «La Académica», s. f.

JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO (ed.), *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 1979.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Libros de poesía*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, Biblioteca de Premios Nobel, 3ª edic., 1967.

— *Primeros libros de poesía*, recopilación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, Biblioteca de Premios Nobel, 3ª edic., 1967.

— *Segunda Antolojía Poética (1898-1918)*, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 13ª edic., 1996.

JUNG, CARL GUSTAV, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidos, 1981.

— *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, Biblioteca Universal Contemporánea, 4ª edic., 1984.

— *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 6ª edic., 1983.

— *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidos, 1983.

LAGUNA, ANDRÉS, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal y de los remedios mortíferos,* Salamanca, 1566, y edic. facsímil, Barcelona, MRA, 1994, 2 vols.

LEDESMA, DÁMASO, *Folk-lore o Cancionero salmantino,* Salamanca, 1907, y edic. facsímil, Salamanca, Diputación Provincial, 1972.

LEÓN, VÍCTOR, *Diccionario de argot español y lenguaje popular*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

LÉVY-BRUHL, LUCIEN, *El alma primitiva*, Barcelona, Planeta Agostini, 1986.

— *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, La Pléyade, 1972.

LIMÓN DELGADO, ANTONIO, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

LIÑÁN Y VERDUGO, ANTONIO, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, edición de Edisons Simons, Madrid, Editora Nacional, 1980.

LUZÁN, IGNACIO DE, *Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* [1737], edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor / Punto Omega, Col. Textos Hispánicos Modernos, 1977.

MACHADO Y ÁLVAREZ, ANTONIO, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 4ª edic., 1985.

— *El folk-lore andaluz*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986.

MACHADO, ANTONIO, *Poesías completas*, edición crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos nueva serie, 1989.

MACHADO, MANUEL, *Poesías completas*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993.

MACHADO, MANUEL Y ANTONIO, *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, edición de Dámaso Chicharro, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1992.

MARAGALL, JOAN, *Obres Completes*, Barcelona, Editorial Selecta, 2ª edic., 1981, 2 vols.

MARTÍN MARTÍN, JAIME, *Diccionario de expresiones malsonantes del español. Léxico descriptivo*, Madrid, Istmo, 2ª edic., 1979.

MARTÍNEZ TORNER, EDUARDO, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, 1920.

— *Cuarenta canciones españolas armonizadas por...*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1924.

— *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.

MARTINO, PIERRE, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2ª edic. 1970.

MEXÍA, PEDRO, *Silva de varia lección* [1550-1551], edición de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

MENDOZA, CARLOS, *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*, Barcelona, Biblioteca de «La Ilustración Ibérica», s. f., y edic. facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Flor nueva de romances viejos,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 16ª edic., 1967.

— *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios,* Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

MICHAUD, GUY, *La doctrine symboliste. Documents*, Paris, Nizet, 1947.

— *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, 3 vols.

MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984.

NEDERMANN, EMMY, «Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas», en JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ (ed.), *El Simbolismo*, pp. 160-168.

NERVAL, GÉRARD DE, *Sylvie. Aurelia* [1855], edición bilingüe de Alain Verjat Massmann, Barcelona, Bosch, 1993.

NOVALIS, F. SCHILLER y otros, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y edición de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos, 2ª edic., 1994.

OLMEDA, FEDERICO, *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, Sevilla, 1903, y edic. facsímil, Burgos, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Burgos, 1975.

OLSON, PAUL R., «Tiempo y esencia en un símbolo de Juan Ramón Jiménez», en AURORA DE ALBORNOZ (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, Serie «El escritor y la crítica», 1983, pp. 266-287.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, «Teoría de Andalucía», en *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, 12 vols., vol. VI, pp. 117-120.

OVIDIO, PUBLIO, *Metamorfosis*, edición y traducción de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CHAGL, 1988, 3 vols.

PECKHAM, MORSE, «Toward a Theory of Romanticism», *PMLA*, LXVI, 1951, nº 2, pp. 5-23.

PEDRELL, FELIPE, *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduardo Castells Editor, 1922, 4 vols.

PÉREZ DE MOYA, JUAN, *Philosofía secreta de la gentilidad* [1585], edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Obras completas. Novelas,* Madrid, Aguilar, 1973, 3 vols.

PETRARCA, FRANCESCO, *Cancionero,* edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

PINEDA, JUAN DE, *Diálogos familiares de agricultura cristiana* [1589], Madrid, Atlas, 1963-1964, 5 vols. (BAE, 161-163 y 169-170).

PLINIO SEGUNDO, CAYO, *Historia natural*, traducción, escolios y anotaciones de Gerónimo de la Huerta, Madrid, 1629, y edic. facsímil, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 1982, 2 vols.

Poesía de la Edad de Oro. II: Barroco, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1987.

Poesía tradicional de los judíos españoles, edición de Manuel Alvar, México, Porrúa, 4ª edic., 1986.

POLO DE MEDINA, JACINTO, *Poesía. Hospital de incurables*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.

QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, Clásicos Universales Planeta, 1981.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* [1726-1739], edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

— *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, Real Academia Española, 1992.

Refranero general ideológico español, compilado por Luis Martínez Kleiser, Madrid, 1953.

RIOJA, FRANCISCO DE, *Poesía*, edición de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.

RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, s. f., 5 vols. Publicado originalmente en Sevilla, F. Álvarez y cía, 1882-1883, 5 vols.

ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, edición de Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 4ª edic., 1990.

ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, «De los álamos vengo, madre», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960-1963, 3 vols., vol. III, pp. 277-286.

Sagrada Biblia, versión directa de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, BAC, 37ª edic., 1985.

SALOMON, NOËL, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SCHILLER, FRIEDRICH, *Teatro completo*, traducción del alemán por Rafael Cansinos Asséns y Manuel Tamayo, Madrid, Aguilar, 1973.

SCHMIDT, A. M., *La Littérature Symboliste*, Paris, PUF, 1969.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Obras completas*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, México, Aguilar, 1994, 2 vols.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, *Defensa de la poesía*, versión castellana y prólogo de José Vicente Selma, texto bilingüe, Barcelona, Península / Edicions 62, 1986.

— *Selected Poetry and Prose*, edited by Alasdair D. F. Macrae, London, Routledge, 1991.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Presses de la Renaissance, 1980.

SWEDENBORG, EMANUEL, *Cielo e Infierno* [1758], traducción de Martín Rasskin, Madrid, Grupo Libro 88, 1991.

TEOFRASTO, *Historia de las plantas*, introducción, traducción y notas de José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, BCG, 1988.

TODÓ, LLUÍS M.ª, *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos, 1987.

TURNER, VICTOR, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

ULLMANN, STEPHEN, *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968.

UNAMUNO, MIGUEL DE, *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 7ª edic., 1966, 2 vols.

VASCO, EUSEBIO, *Treinta mil cantares populares*, Valdepeñas, 1929-1932, 3 vols.

VEGA, GARCILASO DE LA, *Poesías castellanas completas*, edición de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2ª edic., 1972.

VEGA, LOPE DE, *Obras escogidas*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 4ª edic., 1987, 3 vols.

VERLAINE, PAUL, *Poesía completa*, edición bilingüe, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1994, 2 vols.

VIRGILIO MARÓN, PUBLIO, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, traducción, introducción y notas de Tomás Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, BCG, 1990.

WARDROPPER, BRUCE W., «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *RHM*, XXXV, 1969, pp. 295-305.

WELLEK, RENÉ, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, BRH, 1959-1997, 7 vols.

— *Historia Literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983.

WHEELWRIGHT, PHILIP, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

WORDSWORTH, WILLIAM, *The Prelude* [1805], edited by J. C. Maxwell, London, Penguin Books, 1986.

— *Preludio*, versión española de Antonio Resines, Madrid, Visor, 1980.

ZARDOYA, CONCHA, «La humanización en la poesía de Unamuno», en *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, BRH, 1974, 4 vols., vol. I, pp. 15-103.

ZOLA, ÉMILE, *El Naturalismo*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972.

— *Le roman expérimental*, Paris, 1881.

Aula Abierta

En las páginas del libro *«Rosas y mirtos de luna...»*, que la UNED publica al cumplirse el centenario del nacimiento de Federico García Lorca, y cuyo título, tomado de un poema de *Canciones*, nos sugiere por sí mismo todo un mundo de asociaciones y sentidos misteriosos, se analiza con detalle un aspecto fascinante, y muy poco estudiado hasta la fecha, de la obra del autor: los símbolos y metáforas de origen vegetal presentes en sus escritos.

Heredera del arte romántico y simbolista, que pretendió descubrir leves signos y voces misteriosas en la naturaleza inanimada, y en contacto permanente con el mundo campesino y con las tradiciones populares, la obra de Federico García Lorca se nos ofrece, en efecto, como un hermoso y variado jardín en que los árboles, los arbustos, las flores, las raíces o los pétalos, el mundo vegetal en su conjunto, y hasta la tierra misma que lo sostiene y da vida, adquieren significados diversos, algunos de ellos de origen milenario, otros de extraordinaria originalidad, que nos hablan acerca de los más hondos enigmas de nuestra existencia —amor, sexo, nacimiento, vida, melancolía, nostalgia, decadencia o muerte—, y subyugan al lector de cualquier lugar o época por su capacidad de sugestión y su vigor expresivo.

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

ISBN 84-362-3834-6
36125
9 788436 238341